L'EDUCATION MUSICALE

MAI 1965

118

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

20e Année — No 118 1er MAI 1965

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS - 5e — 033-24-10

CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS

Les activités de notre chorale se sont à ce point multipliées avec le printemps que je me vois obligé de faire un choix parmi les nombreux concerts donnés ces derniers temps ; c'est donc bien à regret que je délaisse les deux soirées musicales de Saint - Denis (Rameau - Berlioz) et la très belle exécution de la Sarabande de Roger Ducasse à la société des Concerts.

Deux manifestations, en effet, dominent nettement ce trimestre placé sous le signe de la musique française. Tout d'abord, le concert donné à Nancy le 28 mars, au cours duquel furent interprétés le « Requiem » de G. Fauré et « Le Roi David » d'A. Honegger. Programme assez exceptionnel comme l'on peut voir et qui, malgré la subite révélation d'un printemps capricieux, n'avait pas manqué d'attirer les nombreux mélomanes de la grande cité lorraine. On ne sait qui louer davantage du chef ou des solistes, de la chorale ou de l'orchestre tant chacun apporta à l'œuvre commune le meilleur de lui-même. Chargé d'une triple tâche, Pierre Mollet en assuma les responsabilités avec une surprenante égalité dans la perfection. Baryton inspiré du « Requiem », il fut à la fois ténor plein de vaillance et récitant de grande classe dans « Le Roi David » ; quand on connaît l'importance de ce seul rôle, une telle performance tient du prodige. Geneviève Raynaud utilise avec beaucoup de musicalité une voix chaude et colorée. J'ai été particulièrement sensible à la justesse d'expression d'Arlette Bernard-Vigneau dont la voix, d'une émouvante pureté, s'élevait des rangs mêmes de la chorale. Saluons enfin le courage de Mme Jacquot-Mairot qui ne craignit pas, dans l'œuvre d'Honegger, de remplacer une soliste soudain aphone.

Ambassadeurs de l'enseignement autant que messagers de la musique, les professeurs de la Ville de Paris ont su témoigner des qualités qui font leur valeur et établissent chaque jour davantage leur réputation. Ils partagèrent leur brillant succès avec l'orchestre, remarquablement discipliné et composé d'excellents instrumentistes que l'on sent unis par un commun amour du travail bien fait. La direction affectueuse et ferme de Marcel Dautremer produit le plus heureux effet lors des répétitions qui se déroulent dans le calme et la bonne humeur générale. Les exécutions se ressentent tout naturellement d'une aussi bénéfique préparation, et c'est justice que l'œuvre magnifique poursuivie par ce très grand musicien (ancien professeur de la ville de Paris) trouve dans le public un écho à la mesure des efforts consentis. Ne quittons pas Nancy sans dire combien nous a touchés l'accueil amical et chaleureux qui nous y fut réservé ; que ses responsables en soient ici bien vivement remerciés.

A moins d'une semaine du concert lorrain, la chorale se produisait une dernière fois avant les vacances ; c'était au théâtre des Champs-Elysées, le 3 avril, devant le jeune public des A.M.J. Grâce à l'intelligente et claire présentation de Jacqueline Carrax, la « Petite musique de nuit » et la « Symphonie en sol mineur » n'ont plus de secrets pour les quelques centaines d'adolescents présents dans la salle. Lumineux leur est apparu le « Requiem » de G. Fauré qui, de nouveau au programme, terminait cette fois le concert magistralement dirigé par Jean Doussard. Nous avons retrouvé avec émotion la perfection de style d'Arlette Bernard-Vigneau dont le « Pie Jesu » fut pour tous, auditeurs et musiciens, un moment bouleversant. La très belle voix de Camille Mauranne, sa parfaite intelligence musicale nous valurent un « Hostias » et un « Libera me » ardents mais recueillis, tout à l'image de cette œuvre exempte de sentiments outrés, où l'ampleur ne devient jamais grandiloquence et dont la douceur, quoi qu'en pensent certains, ne se fait pas sucrerie. Un peu théâtrale peut-être d'apparence, la direction de Jean Doussard se révéla extrêmement précise et d'une totale efficacité. J'en veux pour seules preuves la gamme infinie de nuances et l'intensité expressive qu'il sut obtenir aussi bien de l'orchestre (les solistes des Concerts Lamoureux) que du chœur.

Après tant de sacrifices individuels et anonymes acceptés avec foi dans l'unique but de présenter des interprétations d'une aussi haute qualité, la chorale des Professeurs a trouvé dans l'enthousiasme admiratif de l'auditoire une récompense méritée. Et tandis que, pressés par l'heure tardive, les sages adultes se levaient un peu partout pour gagner la sortie, le public d'âge tendre, celui que l'on déclare seulement sensible à la guitare électrique, ce public dont nous nous sentons responsables, nous éducateurs, refusait tout bonnement de quitter sa place pour la seule joie d'applaudir sans fin Mozart et Fauré !... Je connais tels élèves qui, venus d'une lointaine banlieue par affection pour leur professeur, demandent déjà la date des prochains concerts POUR Y AMENER DES CAMARADES.

Que pensez-vous du bilan ?

Michel VIGNEAU,
Professeur d'Education musicale de la Ville de Paris

PÉDAGOGIE EN CLASSES TERMINALES

par Mme PRABONNEAU
Professeur d'Education Musicale

Dans *L'Education Musicale* d'octobre 1964, nous avons tenté de voir comment devait être envisagé le cours facultatif de musique dans les classes terminales.

Nous nous proposons ce jour, de pénétrer un peu plus profondément la pédagoie, à travers laquelle nous devons donner à ce cours le niveau qu'il peut atteindre, et entretenir en ces jeunes l'enthousiasme et l'amour de la musique qui motivent leur présence à cette classe facultative.

Remarquons tout d'abord, quil est de plus en plus difficile au professeur d'éducation musicale, d'attirer les jeunes du second cycle (excepté peut-être les futurs candidats à l'option musique au baccalauréat, dont nous avons longuement parlé dans *L'Education Musicale* de janvier 1965, et dont il ne sera pas question ici).

Indépendamment de toute question d'horaire de ce cours, indépendamment du temps libre dont disposent nos jeunes lycéens dans ces classes aux programmes souvent chargés, il faut bien avouer que les possibilités multiples, par lesquelles, à notre époque, la musique peut se faire écouter, la servent et la desservent à la fois. Notre enseignement n'échappe pas aux conséquences de cet état de fait.

Pourquoi s'astreindre à rester au lycée une heure de plus, puisqu'il suffit, soit de tourner un bouton, soit d'imprimer un certain mouvement à un disque pour satisfaire son besoin de musique ?

La salle de concert elle-même est souvent désertée, et l'on n'y voit plus guère, nous semble-t-il, de ces jeunes passionnés manifestant bruyamment leur admiration ou désapprobation pour tel compositeur.

« *La radio porte aujourdhui, à toute heure du jour et de la nuit, la musique à domicile* », nous dit Strawinsky, auquel nous nous réfèrerons souvent ce jour. « *Elle dispense l'auditeur de tout autre effort que celui de tourner un bouton. Or le sens musical ne peut s'acquérir ni se développer sans exercice. En musique, comme en toute chose, l'inactivité mène peu à peu à l'ankylose, à l'atrophie des facultés.* »

« *Jadis pour jouir d'un beau concert*, nous confie Georges Duhamel, *il me fallait deux bonnes heures d'attente exaltante.* »

« *Le temps n'est plus, où Jean-Sébastien Bach faisait allègrement un long voyage à pied pour aller entendre Buxtehude* », ajoute encore l'auteur du Concerto pour piano et orchestre d'harmonie.

La vie actuelle ne permet plus ces longs recueillements préliminaires ni les regrets superflus au souvenir du temps passé. Efforçons-nous, tout en nous pliant à ses exigences, de ne pas en faire trop pâtir la musique.

Malgré toutes les difficultés, nous avons tout de même réussi à former un groupe de jeunes, désireux de se laisser guider et de travailler encore pour parvenir à la musique.

Qu'allons-nous en faire, et jusqu'où pouvons-nous les entraîner ?

La liberté, laissée au professeur d'éducation musicale pour ces classes, autorise cette question, à laquelle il devra réfléchir longuement avant de fixer le programme de son année.

« Que voulez-vous faire pendant cette heure facultative ? » Presque toujours à cette question les élèves répondent par « écouter de la musique ».

Large part sera donc faite au disque, mais avec quelle prudence !

En effet, s'il semble impossible de plaire à tout le monde, il est recommandé de ne pas chercher à déplaire en choisissant, par exemple, des œuvres trop difficiles, et cela au début de l'année surtout.

Dès le premier cours, une bonne connaissance des élèves nous semble indispensable. Où en sont-ils au point de vue théorique, quelles sont les œuvres importantes qu'ils ont entendues, appréciées ? Que savent-ils des instruments utilisés à notre époque ? Par un questionnaire de ce genre, qu'il pourra compléter selon l'évolution de chacun, le professeur pourra établir son programme de travail de l'année, en respectant une certaine gradation vers des œuvres de plus en plus complexes.

Car là est le but à atteindre dans cette classe : entraîner ces jeunes gens de plus en plus loin dans la musique et leur permettre une compréhension de son langage, de plus en plus aisée.

Il nous est arrivé d'entendre certain maître déclarer en haut lieu que la musique était réservée à une élite, dont la faible minorité n'avait d'égale que sa haute qualité. Haute qualité obtenue par des études approfondies du langage musical et par des dons musicaux certains.

S'il en est ainsi, nous avons lieu de nous décourager, car jamais nous n'aurons le temps ni les ressources de former au lycée cette élite.

Nous voulons croire cependant que ce jugement, qui comporte tant de vérité, est par ailleurs un peu sévère.

« *L'appréciation d'une valeur est elle-même justifiable d'appréciation* » nous dit encore Stravinsky. « *La seule mesure que nous possédons en ces matières tient à la finesse d'une culture qui suppose la perfection du goût.* »

Cette culture nous pouvons tenter modestement de la donner à nos élèves, et au cours de nos années d'enseignement, nous avons constaté, par des réflexions de certains d'entre eux, non sollicitées impérativement, maints jugements de valeur que tel homme de goût n'aurait pas désapprouvés.

L'enfant n'est pas un adulte en réduction. Son instinct peut lui faire sentir certaines finesses musicales, et le professeur devra souvent faire un retour en arrière, pour tenter de retrouver la fraîcheur de ses impressions premières, en présence d'une œuvre donnée, afin de mieux comprendre les réactions de son jeune auditoire.

Dans le choix des œuvres de son programme, le professeur devra rechercher, en plus d'une gradation, une grande variété, tant au point de vue des compositeurs qu'à celui des formes musicales à découvrir.

Il nous semble bon également de réserver quelques classes à des événements musicaux de l'année (anniversaires, par exemple) et de prévoir un cours ou deux « libres » permettant l'intrusion d'une leçon sur un sujet provoqué tout à fait accidentellement. Par exemple, la mort d'Ingelbrecht, cet hiver, a

motivé une interruption dans le déroulement du programme afin d'évoquer ce maître sous ces deux aspects : chef et compositeur.

Et puis le professeur peut être appelé à redonner telle œuvre, soit pour la faire mieux comprendre soit parce que les élèves lui en auront fait la demande.

Souvent après une première audition, une sorte de consultation de notre auditoire nous a donné 50 % des voix « pour » et après une seconde, nous avons toujours recueilli des voix supplémentaires et souvent en grand nombre.

Dans ce choix, si minutieusement établi, le professeur devra laisser une grande place à la musique contemporaine.

Personne n'ignore la crise grave que traverse l'enseignement de la musique à l'école et au lycée et pourtant, au niveau de la Faculté, beaucoup se dépensent pour diffuser aux étudiants, de la musique digne de ce nom.

Des concerts sont donnés, à des horaires bien étudiés, des enquêtes sont menées auprès de ce jeune public, souvent dans le domaine de ce qu'on appelle la musique « vivante », des rencontres sont prévues entre auditeurs et compositeurs.

Dans un an ou deux, nos élèves auront leur mot à dire sur la musique de leur siècle. Il nous semble utile de les y préparer.

Le professeur d'éducation musicale, ayant tenu compte des connaissances, des goûts de ses élèves, du but qu'il veut leur faire atteindre, a établi son programme par trimestre.

Par quels moyens parviendra-t-il à ce but ? C'est ce que nous allons tenter de voir maintenant.

Matériellement, hélas ! il dispose de bien peu d'atouts dans son jeu.

A part l'électrophone, le disque et le piano, rien ne lui est assuré.

La partition semblerait pourtant indispensable, et pour la remplacer le professeur devra s'astreindre à certains travaux de polycopie. Pas une polycopie d'éléments biographiques, mais plutôt des exemples musicaux qui seront d'abord écoutés à l'aide du disque, découverts, parfois sur portée, ou lus et solfiés lorsque cela sera possible. Tel rythme sera frappé, tel thème sera chanté, tel accord ou enchaînement harmonique sera joué par le professeur au piano, tel détail de l'orchestration sera souligné.

Nous voyons donc que, dans ces classes facultatives, nous n'abandonnons pas un certain aspect théorique de notre enseignement.

« *Nous avons un devoir envers la musique*, nous dit encore Stravinsky, *c'est de l'inventer.* » Notre devoir à nous, professeurs envers elle et ses compositeurs, est de montrer à nos élèves la richesse de leurs inventions, et de ne pas laisser croire que l'inspiration indéniable, certes, fait l'artiste.

« *Le mot artiste qui, dans le sens où on l'entend le plus souvent, confère à celui qui le porte le plus haut prestige intellectuel, le privilège de passer pour un pur esprit, ce terme orgueilleux est tout à fait incompatible à mes yeux, avec la condition de l'* « *homo faber* .» Et Igor Stravinsky précise que la Renaissance, « *qui a inventé l'artiste, l'a distingué de l'artisan et a commencé d'exalter le premier aux dépens du second* ». (A un gendarme qui lui demandait sa profession, l'auteur du Sacre n'a-t-il pas répondu qu'il était « *inventeur de musique* ? »)

Une étude assez détaillée des « inventions musicales », dans les limites de nos possibilités ne fera qu'accroître le respect et l'admiration que l'on doit porter à un chef-d'œuvre.

Prenons un exemple : nous avons ce jour décidé de faire entendre un extrait du ballet, *Petrouchka*. Cette œuvre, facile à suivre apparemment, déjà classique, représente, pour certains élèves, des difficultés (son langage harmonique, en particulier) qui peuvent les dérouter, et que plusieurs auditions successives pourront aplanir.

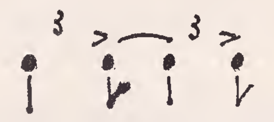
Méfions-nous tout de suite de dénaturer ce ballet, en donnant une trop grande importance à une sorte de figuration de sa musique.

Son auteur nous dit que « *la musique n'a pas et ne peut avoir l'imitation pour objet* ».

Notre analyse, fidèle à cette affirmation, aura pour seul but de montrer que cette œuvre n'est « comme toute musique, qu'une séquence d'élans et de repos », selon la propre expression de l'auteur du ballet en question.

Prenons le deuxième tableau qui permet de découvrir le personnage du pauvre pantin, et admettons que le premier mouvement a été entendu et l'action du ballet connue.

Nous devrons faire remarquer : le thème expressif et plaintif exposé aux bassons et clarinettes, 95 (1), celui dramatique et douloureux de la trompette, amplifié par les trombones, 100, la tristesse du solo de flûte, 103, faire chanter la phrase 106, (à l'octave inférieure), la raideur avec laquelle cette phrase expressive est dénaturée mécaniquement (la ballerine ?), 108, la douleur du 112, avec cette sorte de battement dramatique et là,



comment malgré notre désir de non figuration de la musique, ne pas évoquer « le pantin subitement déchaîné qui, par des cascades d'arpèges diaboliques exaspère la patience de l'orchestre », avoue Stravinsky lui-même à propos de la vision qu'il eut et qui fut le noyau de ce ballet) enfin, et parce qu'il faut bien se limiter, la phrase tragique de la trompette, 116, soulignée de façon mordante et cruelle par la caisse claire.

Tout ceci peut être signalé au tableau noir, mais pourront être notés sur polycopie et travaillés de plus près : 95, 106, 112 (rythme intéressant, en respectant les accents), 112, 116.

Ce court extrait de *Petrouchka* ne montre pas toutes les inventions musicales du ballet. Les côtés populaires, foule, par exemple, n'y ont pas une place intéressante. Mais ce passage est assez significatif d'un des aspects de l'art de Stravinsky et son assimilation permettra d'accéder à d'autres œuvres plus difficiles de ce maître. *Noces*, par exemple.

Par une sorte de commentaire qui ne dédaignera pas de s'appuyer sur des documents iconographiques, par une rétrospective du ballet, où les souvenirs des classes du premier cycle seront ravivés, par la fréquentation toute « imaginative », des artistes de ce Paris des années 1910-1920, qui contribuèrent à l'explosion de ce renouveau artistique, le professeur augmentera l'intérêt et l'attachement que les élèves devraient éprouver pour Stravinsky.

Voilà dans quel esprit nous travaillons auprès de ces jeunes qui feront partie bientôt de ce public auquel le compositeur dont nous avons parlé longuement ce jour, reconnaît « *une fraîcheur de spontanéité, qui donne bien du prix à ses réactions* ».

---

(1) Partition de poche Boosey et Hawkes, n° 639.

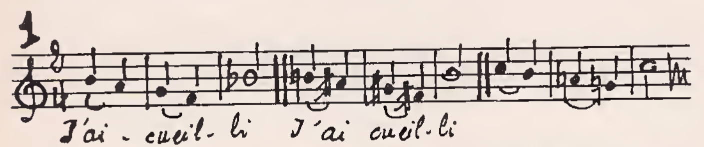
L'ÉDUCATION MUSICALE AU COURS ÉLÉMENTAIRE 2ème ANNÉE

par Mme REVEL *Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris*

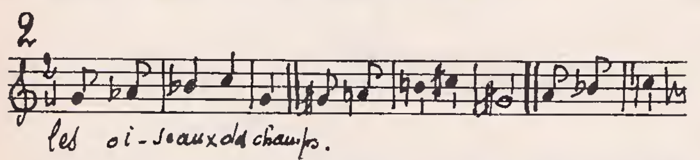
Nous envisageons le plan de travail du dernier trimestre scolaire en fonction de la brièveté de ce trimestre. Aussi, pour achever notre programme dans cette classe et éviter l'accumulation de nouvelles acquisitions que les grandes vacances auraient vite effacées, préférons-nous utiliser des notions connues de nos élèves, notions que nous pourrons développer dans le but d'une progression continue.

CULTURE VOCALE

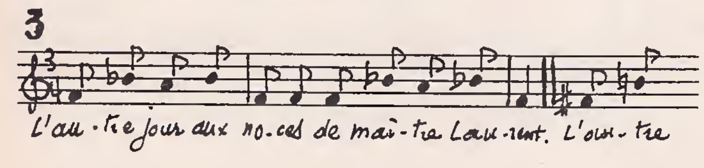
Nous reprendrons ainsi l'étude des sons liés et des sons détachés : C'est l'intervalle de quarte qui constituera le nouvel objet de cette étude. Pour renouveler l'aspect de nos exercices, empruntons à des chants les formules dont nous userons. Le travail de sons liés comportant une quarte ascendante pourrait s'effectuer sur un extrait du chant : *J'ai cueilli la belle rose* (*anthologie Heugel - Etranger 1er fascicule*).

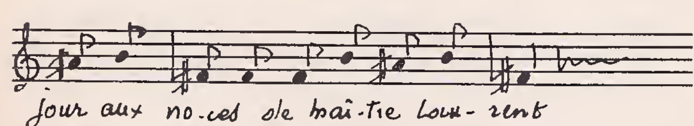


La « *Chanson de quête du Velay* » (*anthologie Heugel - France 10e fascicule*) nous offre une formule en quelque sorte inversée du premier exemple, avec sa quarte descendante.

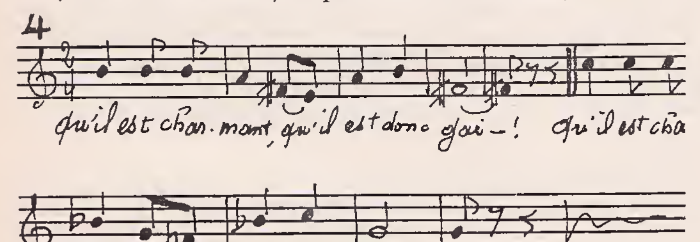


Le début du chant « *Les noces de maître Laurent* » nous fournira une formule contenant quarte ascendante et quarte descendante (*anthologie Heugel - France 4e fascicule*).

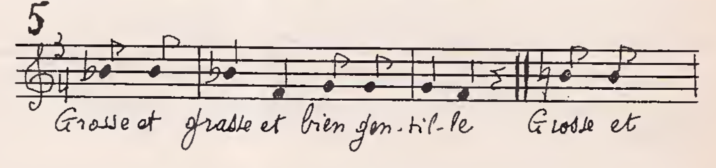


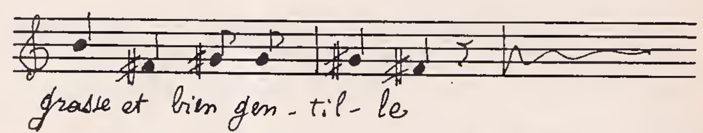


Nous trouverions encore, dans la « *Chanson de quête du Velay* » une courte phrase présentant elle aussi deux quartes, l'une ascendante, l'autre descendante, et par surcroît différentes.

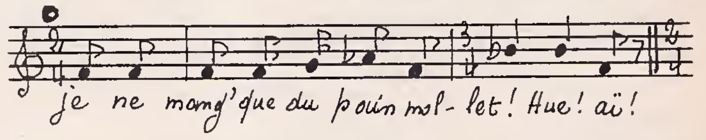


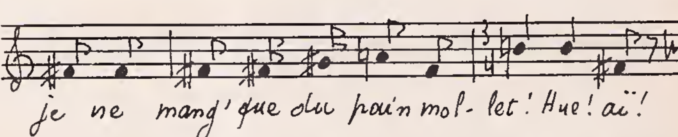
Toujours avec des exemples extraits de chansons populaires, passons à l'étude des sons détachés comportant aussi un intervalle de quarte. Ces sons détachés (tendant à une expression malicieuse ou même parfois satirique dans certains chants) seront travaillés avec une voix particulièrement fine et légère, et avec une recherche de précision quant à l'attaque de chaque son. Extraite de « *Ah reguingot* » (*Vieilles chansons populaires - 2e Cahier, édition Durand*), une formule avec quarte descendante.
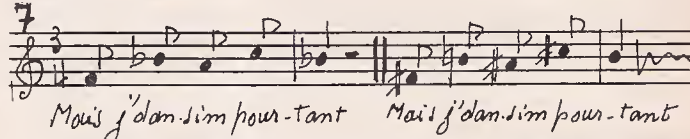




Extrait de « *Je demande à la p'tit' bonn' femm'* » (*anthologie Heugel - France 3e fascicule*), une formule avec quarte ascendante.





L'alternance sons liés - sons détachés, rencontrée dans nombre de chansons populaires, va parfois nous permettre de puiser un exemple de chacun de ces deux styles dans un seul et même chant : Ainsi « *Les noces de maître Laurent* », déjà utilisé lors de l'étude des sons liés, nous présente aussi une succession de sons détachés comportant une quarte ascendante, qui pourraient constituer la formule suivante :

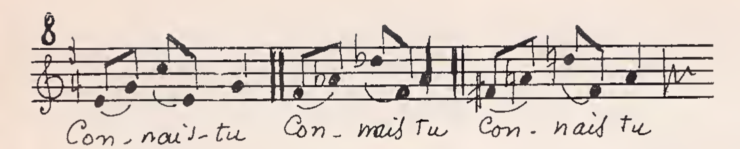


Etant donné l'importance du travail polyphonique exposé dans le précédent article, nous n'avions pu poursuivre le travail de pose de voix effectué sur six sons conjoints préparant le « saut » de sixte. (*Voir « E.M. » octobre 1964.*)

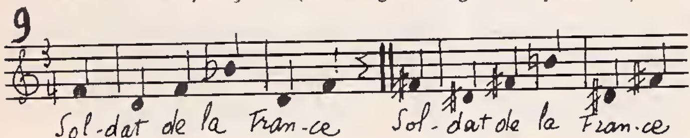
Aussi hâtons-nous de faire réviser les exercices indiqués à ce propos et essayons maintenant d'obtenir une exécution toujours aussi soignée de cet intervalle, mais avec une préparation de plus en plus réduite.

Les formules que nous utiliserons pour cette étude, pourraient être extraites de chants alsaciens en raison de la diversité des intervalles mélodiques (fréquence des intervalles larges ; quintes, sixtes, septièmes, octaves et même neuvièmes) que présentent ces chants, diversité qui constitue l'une de leurs caractéristiques. (Voir : *Quand je suis à la montagne - Sot petit jeune homme - Ma vie est sur la montagne*, etc., dans l'*anthologie Canteloube « Alsace »*.)

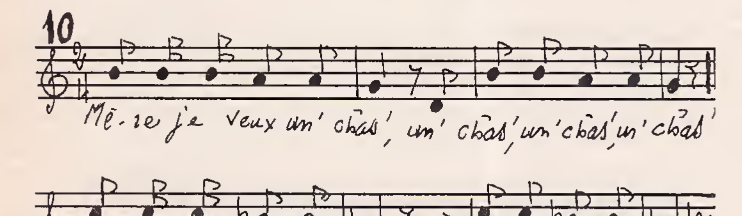
Le premier exemple offre une exécution de sixte préparée par les sons du premier renversement de l'accord parfait, soit l'accord de sixte ; il est tiré du chant : « *Le bas-pays d'Alsace* » (*anthologie Heugel - 6e fascicule*).



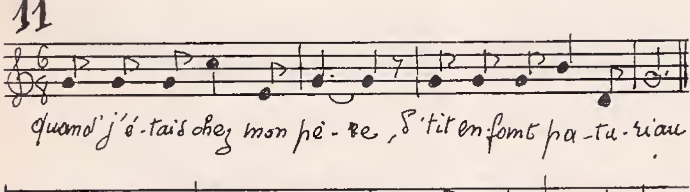
Même préparation avec le second exemple, extrait du chant : « *Le vieux soldat français* » (*anthologie Heugel - 6e fascicule*).

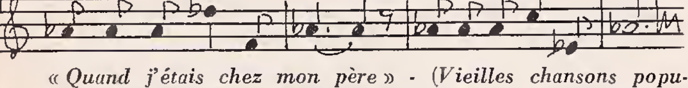


Préparation, maintenant, avec le second renversement de l'accord parfait, soit l'accord de quarte et sixte : « *Mère je veux un' chos'* » (*anthologie Canteloube « Alsace »*).



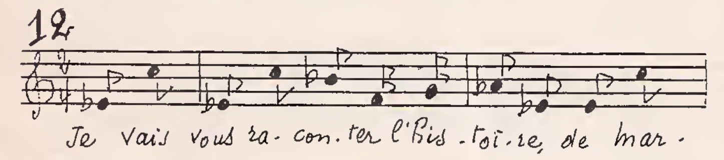
Puis, la sixte est exécutée après une préparation à peu près inexistante (la dominante du ton jouant seulement un rôle de pivot) :

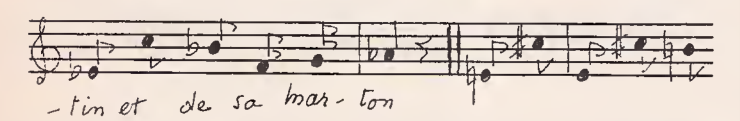


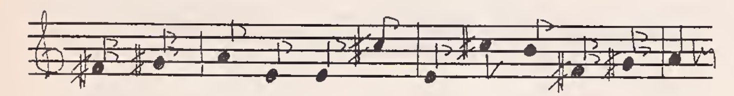


« *Quand j'étais chez mon père* » - (*Vieilles chansons populaires - 2e Cahier, chez Durand.*)

Enfin cet intervalle est abordé directement :







« *Martin de Cambrai* » - (*Vieilles chansons populaires - 2e Cahier.*)

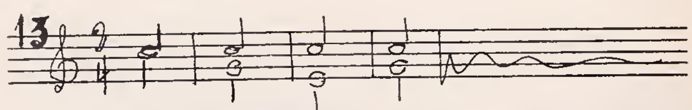
Tous les exemples cités ici seront travaillés selon une progression chromatique : Avant l'exécution de chacune des formules d'un exercice, un accord, joué sur l'instrument dont dispose le professeur, établira le sentiment tonal dans lequel se déroulera ensuite cette formule.

CULTURE AUDITIVE

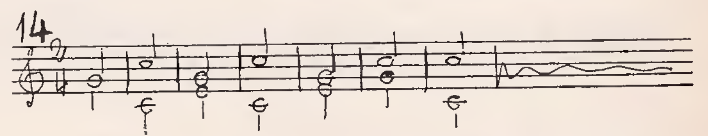
Reprenons les exercices de polyphonie, utilisant encore les notes mobiles sur une portée muette (*voir « E.M. » janvier 1965*) et essayons d'établir une lente progression dont le but consistera à faire acquérir plus de mobilité à chaque voix, à lui conférer ainsi une plus grande indépendance.

Cette progression, évoluant par paliers successifs, reprendra d'abord le mouvement « oblique » utilisé jusqu'ici. Les attaques des deux voix seront simultanées et nous conserverons pour quelques temps encore les sons de l'accord parfait d'ut majeur.
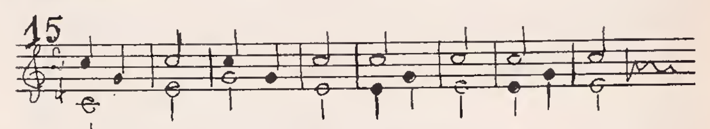
1° Mouvement oblique, mais la répétition d'un même son remplace les « tenues » des exercices précédents. (*Voir l'exemple n° 34 « E.M. » janvier 1965.*)
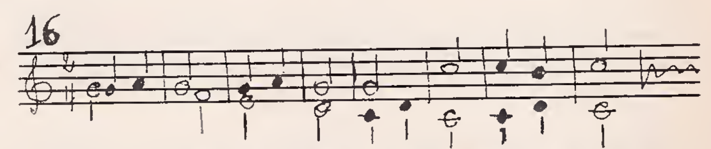


2° Un motif mélodique répété « ostinato » remplace les répétitions d'un même son : donc, mouvement simultané des deux voix.



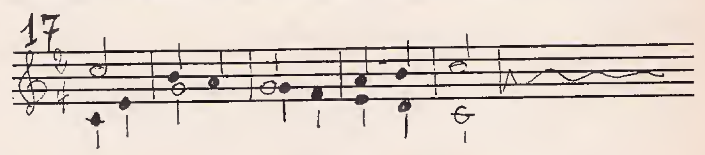
3° Deux motifs « ostinato », chacun propre à l'une des deux parties, utilisent des « durées » différentes, apportant un soutien rythmique.



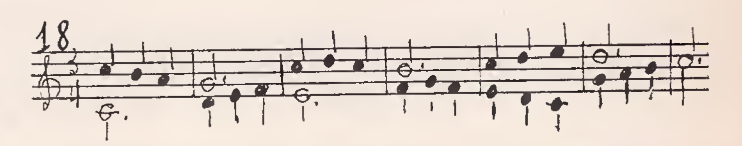
4° Un motif « ostinato » dans chaque partie avec, cette fois, tous les sons de la gamme d'ut majeur.
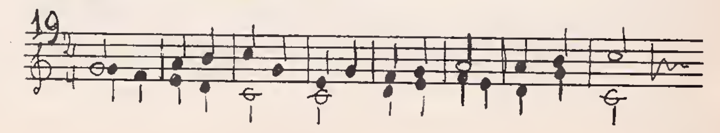


5° Les deux voix « bougent » simultanément : leur indépendance est accrue par leurs rythmes propres, d'abord à 2/4



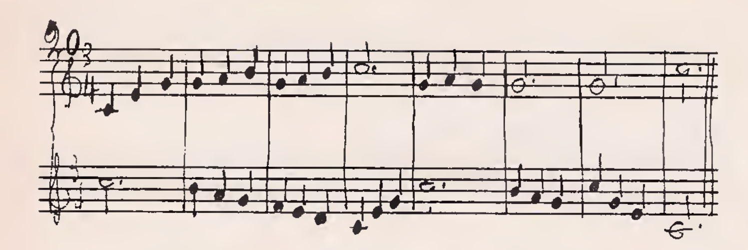
puis, pour développer encore cette indépendance, à 3/4.
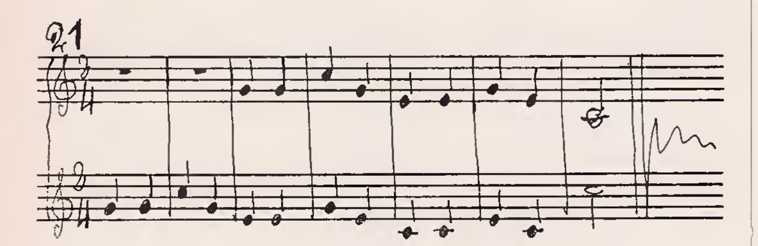


6° Indépendance complète des deux voix, chacune possédant sa mobilité et ses rythmes propres



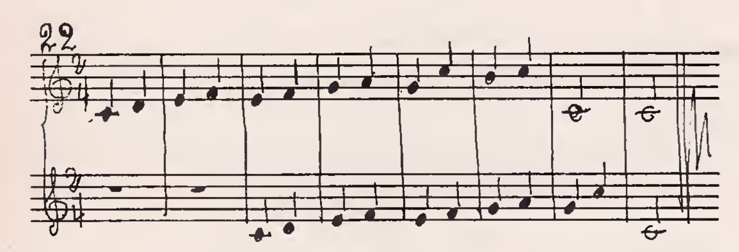
avec croisement des voix.
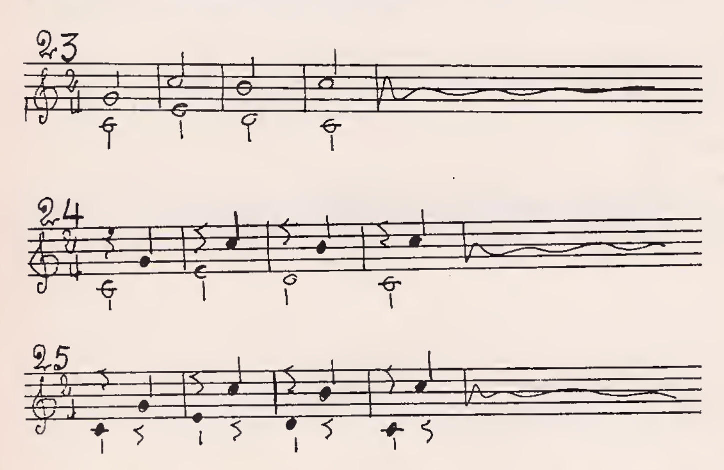


7° Enfin, indépendance des voix quant aux « attaques » : travail des départs successifs, grâce à des « entrées » en canon, d'abord étudiées avec les sons de l'accord parfait d'ut majeur,



ensuite avec tous les sommes de la gamme,



puis travail d'exercices dont l'écriture présentera de continuels contretemps, ménageant ainsi des entrées chaque fois successives des deux voix. Prenons pour exemple une formule que nous modifierons progressivement dans ce sens :



Ces derniers exercices, effectués comme tous ceux proposés plus haut, sur portée muette et avec notes mobiles, s'avèreront d'une exécution délicate : Le but qu'ils se proposent (départs successifs des voix que nous rencontrerons dans de très nombreuses chansons polyphoniques) ne saurait être atteint que par une très exacte observation et exécution des durées indiquées. Il faut donc exiger une rigoureuse obéissance des élèves aux gestes de leur professeur... et une non moins rigoureuse précision des gestes du professeur.

Avant de clore ce chapitre « polyphonie » nous aimerions faire chanter quelques exercices à deux voix, écrits sur le tableau et utilisant bien sûr la double portée, afin que les élèves aient au plut tôt une représentation visuelle de cette nouvelle manière de chanter.

Choisissons pour cela des solfèges très faciles dont nous pourrons immédiatement obtenir une exécution polyphonique. Le procédé, qui consiste à faire travailler séparément les voix puis à les joindre ensuite, nous paraît aller à rebours de la progression souhaitée : en un pareil cas c'est plus à la mémoire, à un certain automatisme que l'on a recours et le contrôle de la voix, donc son indépendance, s'en trouve très amoindri chez chaque élève.

Pour donner plus de relief à la représentation visuelle de l'écriture polyphonique nous pourrions, sur les deux portées tracées préalablement à la craie blanche sur le tableau, inscrire les notes composant chacune des deux parties à l'aide de deux craies de couleurs différentes et opposées. Chaque voix aurait ainsi « sa couleur » propre.

Enfin, pour mieux guider les premiers essais, le professeur montrera avec deux baguettes de couleurs différentes (si cela est possible, de couleurs assorties à celles des craies) les sons à chanter, sur les deux portées, soutenant ainsi simultanément les deux voix.

Pour familiariser très vite nos élèves à cette nouvelle lecture de la musique, il nous semblerait souhaitable de procéder ici, comme nous l'avons fait pour les exercices polyphoniques sur portée muette, donc selon la même progression.

Reprenons en conséquence les exercices cités plus haut (soit les *exemples 13 à 25*) qui cette fois seront, bien sûr, écrits et lus au tableau.

Tous ces exercices polyphoniques, qu'ils soient chantés d'après portée muette ou d'après une lecture de l'exercice écrit au tableau, seront exécutés une seconde fois, cela va de soi, en inversant les voix.
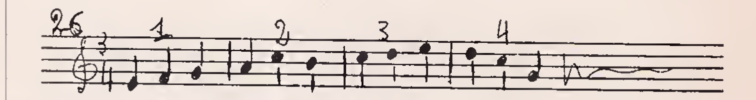
Cette étude constitue une précieuse préparation au cours de chant choral et nous permettra d'y accueillir l'année suivante des élèves qui, bien que très jeunes, seront déjà initiés.

N'envisageons point de nouvelles acquisitions dans le domaine des intonations mais, pour entretenir les connaissances de nos élèves, soulignons la nécessité d'utiliser ces notions connues dans de courts solfèges (bien sûr à une seule voix) exécutés d'après lecture de l'exercice, soit sur tableau, soit sur livret imprimé individuel.

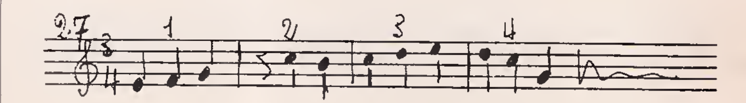
METRIQUE

Peu d'acquisitions encore : L'étude du soupir, placé sur le premier temps de la mesure 3/4, sera effectuée selon le processus habituel.

1° Etude d'un solfège, écrit au tableau, dont chaque mesure est numérotée :



2° Exécution, par le professeur, du même solfège ainsi modifié :



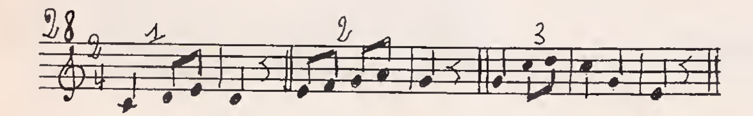
Les élèves, répondant aux questions du professeur, trouvent le numéro de la mesure modifiée, la note manquante, le soupir qui la remplace.

La note manquante est effacée du tableau, un soupir est tracé

Ce nouveau rythme : un soupir, deux noires est inscrit sur le tableau de la mesure 3/4 où nous avions réservé sa place, puis utilisé en exercices de reconnaissances rythmiques. (*Voir le graphique n° 40 et les exercices de reconnaissances de rythmes dans l'« E.M. » janvier 1965.*)

MEMORISATION

Indiquons rapidement un procédé utilisant la portée muette : Le professeur, avec une note mobile, montre quelques notes sur cette portée. Les élèves observent attentivement, puis chantent ensuite, de mémoire, les notes ainsi montrées. Le nombre de ces notes montrées ira en croissant. Par exemple quatre notes dans le premier groupe ; cinq dans le deuxième ; six dans le troisième, etc. (huit ou neuf notes nous semblent, cependant, un maximum).



Pour éviter une uniformité, une monotonie fastidieuses, n'omettons pas de donner un rythme particulier à chacun de ces groupes de sons. Ce rythme confère à chacun d'eux son individualité, sa vie propre. Animés de la sorte, ces groupes de sons deviennent intéressants ; ils impressionnent la mémoire des enfants, leur reproduction s'en trouve facilitée et le but est atteint.

CHANTS

Voici le gai printemps	SEVPEN 1961-62 - 1er Cahier.
Voici le mois de mai	« Chants du terroir français » Canteloube - Editeur Salabert.
Il faut marier nos filles	Anthologie Heugel - France 5e fasc.
Le Peureux	Anthologie Heugel - France 1er fasc.
Le Carillon (canon)	SEVPEN 1956-57.
L'aviron	SEVPEN 1960-61 - 1er Cahier.
Le coq est mort	50 canons - Chaillez.
Bourrée du Languedoc	SEVPEN 1961-62 - 1er Cahier.
Prends garde au loup	Anthologie Heugel - France 10e fasc.
Le bricou	Anthologie Heugel - France 8e fasc.
La fille du roi d'Espagne	Anthologie Heugel - France 1er fasc.
Anne de Bretagne	Education permanente 4e Cahier.
D'où reviens-tu donc	Anthologie Canteloube - Poitou.
Les fileuses	SEVPEN 1959-60 - 1er Cahier.
Qu'equ'cha m'fait	Anthologie Heugel - 4e fascicule.

COMMUNIQUÉ

C'est le samedi 12 juin à 20 h. 30, salle Gaveau, qu'aura lieu le concert annuel donné par l'orchestre d'enfants et l'orchestre des cadets de la Schola Cantorum (200 exécutants) fondés et dirigés par Alfred Loewenguth. Au programme : Œuvres de Mozart, Cirri, Schubert, Dyff, Haydn, Cimarosa, Télémann, Wieckenhauser (1re audition). Renseignements : ROB. 17-24.

A. MUSSON, dans sa chronique « Notre Discothèque » du numéro de mars 1965, a signalé la remarquable réussite d'A. Loewenguth et la valeur artistique de son entreprise.

Aucun de ceux qui s'intéressent à la musique et aux enfants ne doit ignorer cela et s'abstenir.

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre I

J. Hansen

A.-M. et M. Dautremer

TOUTES LES MATIERES
du Programme
en UN SEUL VOLUME
par année scolaire

Ouvrages absolument complets et les moins chers vu le nombre de pages



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre III

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

EN QUATRE LIVRES

Nouvelles éditions, revues et complétées, des volumes III et IV. Iconographie sensiblement augmentée. Ces volumes comportent chacun 40 pages d'illustrations, hors-texte, reproduisant des documents la plupart inédits et tous spécialement commentés.

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre II

Livre I (6e) 120 pages : **7,90 F**
Livre II (5e) 143 pages : **7,90 F**
Livre III (4e) 180 pages : **9,80 F**
Livre IV (3e) 164 pages : **9,80 F**

250 dictées graduées : **6,50 F**
(Livre du Maître)



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre IV

En vente chez votre Fournisseur habituel
Expédition assurée dans les plus **brefs délais**

ALPHONSE LEDUC, Éditeur, 175, rue Saint-Honoré, PARIS (OPE 12-80 - CCP 11-98)

LES TABLETTES DE LA SCHOLA CANTORUM



69e Année - Nouvelle Série, numéro 3 - Mai 1965

Le jeudi 10 décembre dernier, la Schola Cantorum consacrait, dans sa salle de concerts parfaitement comble, une soirée en l'honneur d'Erik Satie. Pour qui en eût ignoré la raison, le programme, aux titres insolites dans une maison encore hantée par l'ombre de Vincent d'Indy, rappelait que le bénéficiaire de cet hommage y avait obtenu le diplôme de contrepoint, mention très bien, en 1908, ceci après trois ans d'études et à l'âge de 42 ans. Faut-il en effet redire que déjà riche de tout un passé de compositeur, confidentiel il est vrai, Erik Satie vint un jour, par scrupule et doutant de son métier, s'inscrire aux cours de Sérieyx et surtout d'Albert Roussel, de trois ans plus jeune que lui ? Mais notre propos n'est pas de suivre les étapes d'une carrière, aux brusques et fuyantes heures de renommée, coupées d'années d'oubli et de retraite...

La soirée s'ouvrit par un beau film : En réalisant avec des moyens modestes *Monsieur Satie*, Alain Jomy a restitué, en marge du personnage que certains de ses contemporains ont cru connaître ou qu'une certaine mythologie a déjà envahi, un portrait plus secrètement fidèle et nuancé dans le cadre qui fut celui de sa vie quotidienne ; ou plutôt même, moins un visage réellement dessiné qu'une ombre, absente mais toujours imminente, que semblaient appeler des images évocatrices par leurs affinités et leurs correspondances avec l'esprit de l'auteur de *Socrate*. Commenté par un texte exact et discret, ces images allèrent des lieux qui le virent naître à ceux qu'il choisit symptomatiquement, dès 1898 jusqu'à sa mort en 1925 : Honfleur donc, sa ville natale, dans la lumière calme de ses beaux points de vue portuaires inchangés depuis, si souvent recréés par les peintres ; les rues d'Arcueil, par quel miracle encore captés par le cinéaste dans le climat de cette petite banlieue d'autrefois, alors à l'écart de Paris, un peu triste et retirée dans une grise quiétude. Venant naturellement se placer parmi ce cadre de pierres et de paysages, de nombreux dessins, des portraits souvent inconnus, des documents inédits suggérèrent le musicien parmi ses amis, en ses activités, aux grandes dates de sa carrière.

C'est un autre reflet de Satie que révéla la lecture par Jean Marchat, sociétaire de la Comédie française et professeur à la Schola, de textes littéraires du compositeur, textes méconnus parce que souvent dispersés ; parfois lapidaires, aphoriques, toujours fantaisistes, inattendus, génialement absurdes, hors de toute classification, ils laissaient à chaque instant fuser la boutade, le sarcastique, l'ironie, ou parfois l'incomparable naïveté. Avec le talent que l'on sait, Jean Marchat sut en varier les nuances et mettre en lumière ces paroles difficiles.

La partie proprement musicale de la soirée commença par quelques pièces pour piano : La deuxième *Sarabande, Les Embryons desséchés, Sports et Divertissements* ; on sait que, comme la plupart des titres donnés par Erik Satie à ses œuvres, ces derniers n'ont qu'un rapport lointain avec leur contenu musical. Une fantaisie plus secrète et plus libre, paradoxalement construite sur une grande rigueur d'écriture personnelle, se livre à une interprétation intelligente et inspirée ; c'est dire combien nous devons louer Nadia Tagrine pour son jeu, sa maîtrise, sa compréhension remarquable des œuvres. Idée originale, tandis que se jouaient les œuvres, on projeta sur un écran les petits textes insolites dont Satie a ponctué certaines phrases musicales, sans aucun lien du reste, avec celles-ci.

La *Messe des Pauvres*, pour chant et orgue, datée de 1895, n'est peut-être pas parmi les grandes œuvres de Satie. Le *Kyrie* qui en fut donné, sous la direction de Jacques Chailley, notre directeur, méritait de figurer à ce programme au moins comme un symbole de l'esprit de pauvreté qui conduisit toute sa vie et, nouveau symbole, d'être interprété par la Chorale des enfants de la Schola.

En deuxième partie, la nombreuse assistance qui se pressait dans la salle, où beaucoup de jeunes s'étaient mêlés aux personnalités parisiennes de la musique, n'oubliera pas *Le Piège de Méduse*. En présentant cette étonnante farce musicale, Roland-Manuel rappela les circonstances dans lesquelles l'œuvre fut créée en 1913. Il y créa lui-même le rôle superbement incohérent du Baron Méduse, et Madame Roland-Manuel, alors sa fiancée, celui de Frisette, sa fille ; deux jeunes poètes que la guerre devait emporter complétaient entre autres la distribution. Le piano, aujourd'hui tenu par Nadia Tagrine, était joué par Satie lui-même. L'œuvre était destinée à un auditoire restreint réuni chez les propres parents de Roland-Manuel : On y voyait Albert Roussel, Valentine Hugo, R. de La Fresnaye, Georges Auric adolescent, Ricardo Vinès...

Le texte littéraire de cette comédie se situe par l'absurde et par la bouffonnerie démesurée entre l'art d'Alfred Jarry et celui de Ionesco. Le climat musical est donné par des danses pour le piano (Satie les orchestra plus tard) qui animent de temps à autre le personnage muet et toujours présent d'un singe, à des moments sans lien avec l'intrigue et décidés, semble-t-il, par la seule fantaisie secrète de l'auteur. Cette intrigue elle-même qui montre le baron mettre à l'épreuve le prétendant de sa fille échappe à toute tentative de résumé.

Comme dans le film d'Alain Jomy, l'ombre de Satie hantait la scène, avec plus de lancinance encore, car un comédien extraordinaire, inattendu, fin et spirituel, le fit revivre, consciemment ou non, en ses manières, ses démarches, sa personnalité à travers le personnage du Baron et en des gestes et des intonations, ou d'une extrême précision ou riches de nuances que ceux qui connurent Satie ne manquèrent pas de reconnaître chaque fois ; ce comédien, cet autre Satie : Henri Sauguet, l'un des musiciens de l'école d'Arcueil et le disciple le plus fidèle.

Cette soirée, faste et simple à la fois, grâce à ces quelques œuvres choisies entre 1887 et 1913, donna une image exacte et assez complète de l'étrange élève de la Schola. Au-delà de leurs masques de fantaisie, ces œuvres laissèrent au moins deviner, non pas peut-être qu'Erik Satie fut un chef d'Ecole et un précurseur riche de trouvailles audacieuses, à qui les musiciens devraient beaucoup, mais, mieux et plus modestement, elles signalèrent le parcours d'un promeneur en sa totale solitude qui, de sa voie étroite, eût jeté, chemin faisant, sur la vraie route parallèle des maîtres, quelques pierres trop précieuses pour la simplicité quasi-franciscaine de ses intentions.

Michel GUIOMAR.
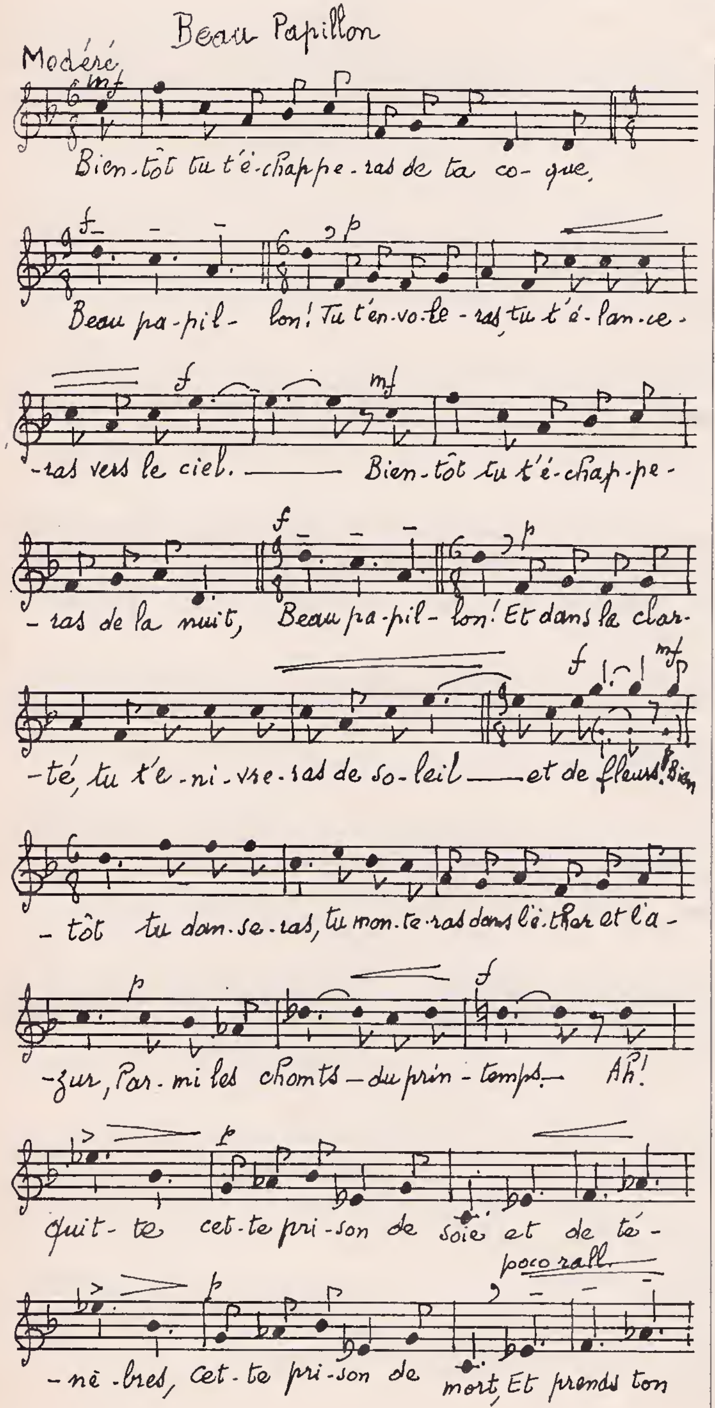
EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1964

C.A.E.M. — 1e Partie

Chant scolaire





a Tempo

vol! Ah! Bien-tôt tu res-plen-di-

-ras dans les airs, Beau pa-pil-lon

VILLE DE PARIS - 1e Partie

Dictée

C.A.E.M. - 1e Partie

Solfège

Allegro (♩= 80)

p non legato

mf

p p

mf

Même mouvt (♩.=♩ précédente)
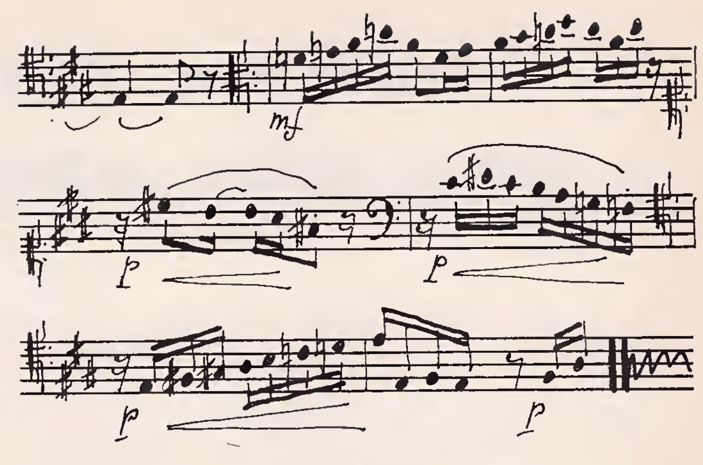
mf bien chanté

p

En élargissant

Mouvt du début

p non legato



VILLE DE PARIS

Liste des candidats reçus à la première partie
du professorat d'Education musicale
SESSION 1965

MM. Castanie, Cosson, Dauchy, Dupouy, Gicquel, Hatot, Musson, Petillot, Saur.

Mmes Baille, Cachou, Cahen, Chalaron, Ducout, Fanion, Fréjaville, Gaussères, Graignic, Lejonc, Matagne, Pedezert, Pendeleur, Pérennec, Personnaz, Quelqueger, Rigneault, Rouault, Serre, Sieux, Tailame, Thaler, Villeneuve.

POUR UNE RÉFORME NÉCESSAIRE DANS NOTRE NOMENCLATURE MUSICALE

par O. CORBIOT

Une série d'articles a paru en janvier et mai 1961 dans le journal de la Confédération Musicale de France au sujet d'une éventuelle réforme de notre nomenclature. Ces articles ont été signés par MM. André Petiot et Georges Aubanel et ont constitué une heureuse suite à la question que nous avions posée au cours de la réunion du 9 février 1960 au séminaire de recherches pédagogiques à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, dirigé par M. Jacques Chailley.

La campagne menée au cours de ces dernières années nous permettra peut-être de répondre à cette question : Y a-t-il dans l'enseignement du solfège des notions fausses ou périmées ?

M. Boivin, chef de la musique municipale d'Angers, se demande pourquoi continuer à classer les mesures en deux catégories : simples et composées. Une mesure à 7/4 considérée comme simple est relativement compliquée, alors que l'innocent 6/8 du « Petit patapon de la bergère » est composé. Il semble plus normal d'utiliser les termes : binaire et ternaire. Jusqu'ici rien de très nouveau. Pourtant il paraît difficile à un débutant de comprendre qu'une mesure à 3/4 est binaire et qu'une mesure à deux temps peut être ternaire. Et c'est pourquoi M. Petiot conseille d'insister sur le fait que seul le temps est en cause quand il s'agit de lui appliquer les termes binaire et ternaire; et il ajoute « les Allemands ont été bien inspirés en disant qu'une mesure à 3/4 par exemple est une « mesure ternaire à temps binaire ».

M. Georges Aubanel propose également que dans les manuels de solfège soit inséré un simple encart qui pourrait indiquer quelques améliorations souhaitables destinées à faciliter le début des études musicales.

Maurice Emmanuel rapporte dans son étude sur *Pelléas et Mélisande* que « Claude Debussy raillait son maître Lavignac de la pauvreté des richesses rythmiques offertes aux musiciens par les solfèges ». « Il se plaignait et de leur pénurie et des mots qui servent à en dresser leur médiocre inventaire : il ne put jamais admettre l'expression, d'ailleurs absurde, par laquelle est désignée la catégorie des mesures dont chaque temps est divisé ternairement et que les solfèges étiquettent « composées ». Il demandait de quels éléments elles l'étaient. Et le professeur de rester coi... »

Au sujet des silences, un de mes collègues, M. Villenave, fait remarquer qu'il serait bien de remplacer les termes :

— Pause par ronde de silence ou mesure de silence
— 1/2 pause par blanche de silence,

et pour faciliter la lecture de ces signes, il faut les accompagner toujours des valeurs correspondantes (ex. 1) :

Il interdit pour sa part l'usage du 7 à l'envers en ce qui concerne le soupir.

M. Villenave fait également remarquer l'ambiguité du mot temps qui désigne pour nous : *et* le temps *et* le battement.

Exemple : Noire = 1 temps
et attaquer sur le temps.

« D'où cette chose que je considère comme une absurdité : le temps fort ! qui entraîne à une subtile distinction entre « partie forte » et « partie faible » d'un temps. »

Dans un récent rapport sur l'éducation musicale en Allemagne, M. Chaillon parle de recherches pour trouver les accents (mot qui remplace « temps forts ») à l'aide des mains à plat sur les genoux, ce temps fort ne tombant pas toujours comme chacun sait après la barre de mesure, du moins sur le plan pratique (1).

Il est remarquable que la note UT s'appelle tout à la fois DO, C, dans la notation par lettres, 1 dans la notation par chiffres. Ceci pourrait nous inciter à souhaiter une deuxième appellation de figures de notes et de silences, sans pour autant demander la suppression de l'actuelle terminologie qui est d'ailleurs assez étrange. Lorsqu'on songe que les mots s'allongent au fur et à mesure que les valeurs des notes raccourcissent, comme dans le système métrique.

Le mot qui désignerait la figure de note serait au féminin, ce même mot au masculin désignant le silence correspondant

Longue	pour la Ronde
Semi-longue	pour la blanche
Brève	pour la noire
Semi-brève	pour la croche
Vive	pour la double-croche
Semi-vive	pour la triple-croche.

ainsi le problème est le suivant : trouver les termes adéquats au cours de réunions professionnelles comme cela se fait dans certaines industries quand il s'agit de donner des noms à des instruments ou objets nouveaux. C'est ce que propose M. Georges Aubanel. Nous citons : « Cette deuxième terminologie à laquelle chacun peut apporter son idée, une fois constituée, serait acceptée officiellement dans les concours de musique. »

Enfin, il y a la tracasserie des bémols et des dièses. M. André Petiot, en réponse à M. J. Porret, compositeur, fait observer que les élèves expérimentés peuvent facilement se contenter de la simple indication, en guise d'armature : 4 bémols ou 3 dièses par exemple.

Stravinsky, dans ses entretiens avec Robert Craft, se demande pourquoi enseigner le solfège comme un élément différent du style. « N'est-ce pas pour cela qu'on joue encore les concertos de Mozart comme s'ils étaient de Tchaïkovsky ? Depuis cinquante ans, je me suis efforcé d'obtenir des musiciens qu'ils jouent en certains cas (ex. 2) si le style l'exigeait. J'ai voulu aussi leur enseigner à accentuer des notes syncopées et je les ai phrasés devant eux pour leur faire comprendre. Les orchestres allemands sont incapables de le faire, de même que les Japonais ne peuvent pas prononcer un L. Quand on joue ma musique, de

(1) « Il s'agit de trouver où est l'accent qui n'est pas forcément sur le trop célèbre « temps fort ». (Rapport de M. Pierre Auclert.)

Anglais	Allemand	Espagnol	Hollandais	Italien	Portugais	
semi breve whole note	ganzenote	semi breve	rondenoot	semibrēve	semi breve	
minim half note	Halbenote	minima		minima	minima	
crotchet quarter note	Viertelsnote	semiminima	zwartewierde noot.	semiminima	semiminima	
quaver eighth note	achtelnote	corchea	haaknoot	crōma	colchêa ou colchéia	
semi quaver sixteenthnote	sechzehnteln.	semicorchea	Dubbelestaar noot.	semicroma	semicolchêa	
demi-semi quaver	zweiunddreißig stelnote	fusa semi fusa		bis crōma semibis croma	fusa semi fusa	
rest whole rest	pause	pausa	pauze	paūsa	pausa	
minim rest half rest	halbe pause	semipausa	halfpauze	mēzzapaūsa	semipausa	
crotchet rest quarter rest	viertelpause	suspiro	snik	sospiro		
quaver rest eighthrest	achtelpause		halfsnick			
semiquavert. sixteenthrest	sechzehnstelp.					

simples questions de ce genre grignotent la moitié des répétitions. Quand les musiciens voudront-ils bien abandonner les notes liées détachées et non fondre les notes ? Ce sont là des données élémentaires, mais le solfège en est encore à un stade élémentaire. »

Debussy, à propos du rythme, disait : « Et il faut avouer que les musiciens, assez peu curieux de varier leurs formules rythmiques, au cours d'une pièce donnée, justifient trop souvent cette ânerie scolaire de confondre « rythme » et « mesure » et

se satisfont d'interminables séries de mesures simples ou de mesures composées sans chercher à varier les figures rythmiques. »

Pour Vincent d'Indy, battre la mesure et rythmer sont deux opérations complètement différentes et souvent opposées.

La conception de la mesure par temps légers et temps lourds est une hérésie.

Les nécessités de l'écriture d'ensemble obligent à discerner par le geste les temps de la mesure, mais le premier temps qu'on appelle frappé est tout à fait indépendant de l'accentuation rythmique. La coïncidence du rythme et de la mesure est un cas tout à fait particulier qu'on a malheureusement voulu généraliser en propageant cette erreur que le premier temps de la mesure est toujours fort. Il faudrait même avancer le contraire : cela éviterait bien des erreurs d'interprétation.

M. Inghelbrecht aurait ajouté : « Les liaisons et les accentuations sont généralement indiquées avec empirisme et sans souci de coïncidence avec les pulsations de la mélodie. »

M. René Berthelot, dans le numéro de *Musica* de décembre 1961 indique que notre terme « modulation » a été emprunté par les ingénieurs de radiophonie alors que « variation de fréquence » eut suffi. Et d'ajouter que « modulation » peut avoir également le sens de : « inflexion sonore et variée de la voix ». Toujours dans le domaine radiophonique, le mot tonalité, largement répandu dans le public est venu brouiller les cartes. Il ne s'agit alors que du passage du grave à l'aigu ou inversement. Et M. René Berthelot ajoute que nos ingénieurs pourraient utiliser le mot « timbre » qui est précisément une variation, une différenciation de caractère due à la proportion des harmoniques entrant dans la composition d'un son. D'autres remarques pourraient être faites.

Aux lecteurs de « *L'Education Musicale* » d'alimenter cette rubrique qui reste toujours ouverte.

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

En stéréo compatible, une impressionnante évocation de la musique religieuse russe figure dans la collection « ANTHOLOGIE MUSICA SACRA » dont il a déjà été question dans « *L'E.M.* » lorsqu'elle était signée Lumen. Reprise par CHARLIN, avec toujours comme directeur artistique Carl de Nys, elle profite maintenant de la technicité éprouvée, fruit de toute une vie, et du sens artistique et sûr de André Charlin. On ne peut rêver mieux que cela et vous en jugerez vous-mêmes. Ces *Vêpres monastiques* font vivre un office complet depuis l'appel des fidèles. Il est chanté par le chœur des moines du monastère de l'Union et enregistré par Charlin en l'église du monastère de Chevetogne, Belgique. Musiciens, musiciens liturgiques surtout, seront comblés. Carl de Nys signe le texte de présentation (1).

C'est alors qu'il avait à peu près 80 ans que SCHUTZ fit paraître l'oratorio *La Nativité* ou *Histoire de la naissance de Jésus-Christ.* A peu de choses près, l'œuvre est contemporaine des Passions selon saint Jean et saint Matthieu. Sa structure leur ressemble : un chœur d'ouverture exposant le titre de l'ouvrage, un autre, plus orné, plus intégré à l'action le termine. Entre eux se situent le récit de l'évangéliste (ténor) et différentes interventions chorales ou solistes commentant le texte évangélique. Une précision symbolique ou expressive préside au choix des instruments pour caractériser tel personnage ou tel événement : le positif accompagne le récit, violes et théorbe le message de l'ange aux bergers, les flûtes à bec s'allient aux voix d'enfants auxquels est confié le chœur des anges, les trombones accentuent la gravité du chœur des grands-prêtres, enfin, à Hérode ordonnant le massacre des enfants juifs, est réservé le timbre de deux trompettes. Quant à la musique, épanouissement de toutes les tendances du musicien, elle s'efforce, et y parvient, d'être suggestive. Certes, les hommes épris de science trouveront là matière à s'enrichir. Mais, n'oublions pas que la science de Schütz était au service d'une âme et d'un cœur, l'impression que cette musique fait sur l'auditeur est toute de fraîcheur, de foi et d'émotion. N'est-ce pas cela qui importe ? L'exécution groupe le chœur des garçons de Windsbach, un ensemble de solistes et d'instrumentistes remarquablement conduits par Hans Thamm. Tout cela est beau et fort bien respecté par la gravure. La pochette s'orne d'une reproduction d'une œuvre touchante : le retable de Spisske Podkravie : Nativité (Tchécoslovaquie) COLUMBIA (2).

De TELEMANN, le chœur des jeunes de Lausanne, l'orchestre Pro Arte de Munich, une pléïade de solistes qui, pour être inconnus n'en sont pas moins d'une très haute tenue artistique et Kurt Redel au pupitre interprètent chez PHILIPS deux *Magnificat :* le Grand en *Ut Majeur* et celui en *Sol Majeur « Meine Seele erhebt den Herrn ».* Il ne vous échappera pas combien ce disque apporte une nouvelle lumière sur un des innombrables aspects du célèbre musicien (3).

Si cet enregistrement (3) est le premier de ces œuvres, il n'en est pas de même du *Magnificat* de J.-S. BACH. La gravure présente, ERATO, assemble les interprètes qu'il est habituel d'entendre pour notre bonheur chez cette marque, soit : la Chorale Ph. Caillard, l'Orchestre de chambre de la Radio sarroise, Edith Selig, Claudie Hellmann, G. Jelden, J. Stämpfle et Karl Ristenpart. Le disque se complète par la *Messe brève en Fa Majeur*, une des quatre messes brèves écrites par le Cantor vers 1737 et qui, toutes, empruntent aux cantates. Ainsi le *qui tollis* et le *quoniam* de cette messe en Fa proviennent de la Cantate 102 (4).

Du même auteur, deux *Cantates d'église* (5) et deux *Cantates profanes* (6) se partagent deux disques chez LUMEN, collection « *Bach-Studio* » : — N° 110 pour le *Premier jour de Noël* dont vous trouverez une documentation dans ma chronique de janvier 1964 ; — N° 17 pour le *14e dimanche après la Trinité* ; — N° 207 a semblant dater de 1735 et fût écrite en l'honneur de l'Electeur Frédéric Auguste II ; — N° 214 créée en 1733 pour l'anniversaire de Marie Joséphine, épouse de l'Electeur de Saxe Frédéric Auguste II. Toutes quatre comprennent 4 solistes et chœur à 4 voix. Aux cordes habituelles se joignent divers bois et cuivres dont le hautbois d'amour, 2 clarines, hautbois da caccia. Un fascicule joint à chaque disque retrace l'histoire des compositions et en donne l'analyse. L'interprétation, soignée, profite d'un heureux enregistrement.

Chez CHARLIN, anthologie Musica Sacra, un prestigieux disque stéréo compatible révèle la *Messe en Ut Majeur, K 337* de MOZART (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei, Dona nobis pacem*) pour 4 voix, 2 violons, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, violoncelle, contrebasse et orgue. Le genre aimable, marque de l'époque, singulièrement là où exerçait Mozart, se retrouve en cette page, certes, elle va aussi plus loin par ses accents profonds (*Et incarnatus est* du *Credo, Benedictus*, etc.). Dans le déroulement liturgique de la messe, se situe après le Gloria, un des chants du Propre : le *Graduel.* Presque toujours chanté en grégorien, ce graduel fut, par ordre du Prince Archevêque, supprimé de l'office. C'est alors, qu'en signe de protestation, Mozart écrivît une *Sonata all'epistola* (à l'épître) pièce concertante et légère, d'une délicieuse qualité musicale. Il la plaça dans cette Messe. C'est ainsi qu'est restituée une ambiance historique véritable. Le fait vaut mention et il est tout à l'honneur de l'éditeur. L'enregistrement se complète par une *Cantate*, ou oratorio, écrite en 1785, adaptation de la musique pour la grand-messe en ut mineur: *Davidde Penitente.* De cet oratorio, qui connut un beau succès, le disque retient deux *Arias* et un *Trio* s'élevant au plus haut niveau de l'art lyrique du maître. Des enregistrements de cette espèce doivent être connus (7).

Fort intéressante conclusion à ce chapitre de musique sacrée, ne laissez pas de côté ce que HAENDEL, répondant à l'appel de Georges II, écrivit pour célébrer la victoire de Dettingen : le *Te Deum de Dettingen.* Œuvre d'apparat et de circonstance comprenant de nombreux chœurs, 4 Airs et un Trio, disposant d'un orchestre important avec une place éminente aux trompettes ; peu à peu, elle manifeste religiosité et ferveur. La gravure, très bonne, respecte au mieux l'interprétation de Wolfgang Gönnenwein. COLUMBIA (8).

***

Non moins beau, se présente l'ensemble d'enregistrements réservés à la musique vocale profane. Comme pour la musique religieuse, le choix des compositeurs et des œuvres, la qualité des interprétations, tout concourt à aiguiser la curiosité et le désir.

Chez la BARENREITER MUSICAPHON ce sont, de SCHUTZ, dix *Madrigaux italiens* appartenant au recueil le plus ancien du musicien, publié à Venise en 1611. Joignez cela à l'Histoire de la Nativité signalée plus haut. Autant cette Nativité touche par sa grâce et sa ferveur, autant ces Madrigaux émerveillent par leur somptuosité et leur richesse sonore. Quelle maîtrise et quelle imagination ! et combien se fondent pour faire une œuvre d'art

totale, architecture, technique, mouvements de la passion et du cœur. L'interprétation par le Gächinger Kantorei, dirigé par Helmuth Rilling, comblera les plus difficiles ; la gravure reste à la hauteur de la réputation de la firme éditrice (9).

Je ne sais si les disques de la jeune marque CYGNUS commencent à garnir les discothèques, je le souhaite vivement tant ce qu'elle offre reste de qualité musicale, historique et technique. En voici une nouvelle affirmation avec une œuvre inconnue des catalogues et qui révèle un VIVALDI maniant les voix aussi bien, sinon mieux, que les instruments : *La Seine en fête*. Cette page se range dans la catégorie des cantates. Le manuscrit porte : « Sérénade à 3 voix et instruments. » Le titre peut sembler énigmatique à beaucoup, il s'agit d'un hommage à Louis XV à l'occasion de la naissance du Dauphin, en 1729. La construction adopte la forme du dyptique. Chaque volet commence par une Sinfonia ou un chœur et s'achève par un chœur ; à l'intérieur se succèdent récitatifs, airs et duos. La Seine (basse), l'Age d'or (soprano), la Vertu (alto) et le chœur développent à loisir les bienfaits de la paix et forment des vœux. Sur le texte coule une musique étourdissante de vie, de rythme et de substance. Les interprètes sont ceux que Cygnus a découverts et que, fort de son jugement, met régulièrement en vedette : la Societa Cameristica de Lugano dirigée par Edwin Loehrer, la gravure, comme toujours impeccable, s'élève au niveau des meilleures réalisations de l'industrie phonographique (10).

***

Dans le domaine du lied, voici une magnifique anthologie de quatre disques.

Le premier, que l'éditeur DEUTSCHE GRAMMOPHON intitule judicieusement « *Prestige du Lied* », réunit HAYDN, BEETHOVEN, SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, STRAUSS, avec des pièces, les meilleures, hautement représentatives du genre chantées par I. Seefried, Kim Borg, Grâce Bumbry, E. Haefliger, D. Fischer Dieskau, Rita Streich, accompagnés par E. Werba, J. Bonneau, J. Demus, G. Weissenborn, K. Engel. Aux compositions de Beethoven se joignent violon et violoncelle. Le disque s'achève par la célèbre chanson populaire *Le Tilleul*. Je ne saurai dire ce qui m'a le plus séduit ou impressionné, la variété des morceaux est telle, les voix si bien à leur place que les sentiments provoqués sont en constant mouvement, d'un bout à l'autre un charme magique agit. A l'intérieur de la pochette se trouvent textes dans la langue chantée (allemand, anglais, italien) avec traduction en français. Signalons une erreur : il est indiqué de BRAHMS : *Sérénade « Der Mond steht... »*. En fait, le lied chanté est une autre sérénade : « *Guten Abend, mein Schatz, guten Abend mein Kind...* » figurant dans le premier volume, page 89, des Mélodies de Brahms (édition Durand) [11].

De SCHUBERT, une délicieuse version de *La Belle Meunière* par Gérard Souzay et D. Baldwin figure au catalogue PHILIPS ; je la recommande pour la délicatesse et la poésie de l'interprétation ainsi que la fidélité de l'enregistrement (12).

Chez VALOIS, un autre très beau disque, couronné d'un Prix Charles Panzéra, Orphée d'Or 1964 du meilleur interprète de mélodies de l'Académie du Disque lyrique, donne par B. Kruysen baryton, et P.-Ch. Richard, un choix de lieder de SCHUMANN. Avec ces trois disques, les étudiants trouveront ample matière à enrichir leurs connaissances sur le lied en général et, singulièrement, sur ceux de ses deux plus illustres représentants (13).

Dernière illustration du genre, mais, dans un autre esprit, les *Kindertotenlieder*, *Odes aux enfants morts* de MAHLER et quatre *Lieder* interprétés par D. Fischer Dieskau et l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par K. Böhm forment un enregistrement extrêmement souple et sonore chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON (14).

***

En musique instrumentale, le clavier tient toujours bonne place.

Pour l'orgue, la période antérieure à celle de J.-S. Bach autorise un excellent disque chez HARMONIA MUNDI. R. Saorgin en touchant l'instrument historique Schnitger de Steinkirchen attire, une fois de plus, l'attention sur des musiciens que, grâce au disque, le public commence à connaître : J.-P. SWEELINCK, H. SCHEIDEMANN, S. SCHEIDT, J.-N. HANFF, V. LUBECK, et sur les formes instrumentales en usage à la fin du XVI[e] siècle et pendant la première moitié du XVII[e] siècle. De BUXTEHUDE, qui ne saurait être exclu, vous disposerez du *Prélude et Fugue en La Mineur*, en fait, une pièce formée de quatre éléments : un Prélude, brillant, puis, reliées l'une à l'autre, deux fugues dont la seconde utilise sous une forme chromatique le sujet de la première, enfin, une toccata bien dans la manière du maître. Un fascicule présente l'instrument et les œuvres et donne la registration utilisée pour chaque pièce (15).

Chez CYGNUS, J.-E. Hansen, sur l'orgue de l'église Saint-Merry à Paris, interprète les maîtres français : N. LE BEGUE, G. CORRETTE, CLERAMBAULT, G. JULLIEN, N. GIGAULT, A. RAISON, J.-F. d'ANDRIEU. Joignez ce disque au précédent, avec eux deux, vous aurez une remarquable illustration du génie musical de deux races (16).

Chez HARMONIA MUNDI, voici le septième disque de l'*Intégrale de l'œuvre d'orgue* de J.-S. BACH (reportez-vous à mes chroniques de janvier et mars 1965 pour les six premiers disques). Celui-ci contient *Six Préludes et Fugues* dont : — *Prélude et Fugue en Ré Majeur* (Peters IV, n° 3), le Prélude en trois parties adopte le plan de l'ouverture à la française ; — *Prélude et Fugue en Mi Mineur* (Peters III, n° 10), le Prélude, marqué par Buxtehude, est formé d'un long récitatif dramatique et d'une sorte de marche grave ponctuée d'accords puissants, la Fugue touche le fond de l'âme par sa gravité et sa foi (17).

Chez ERATO, le second volume de « *L'Œuvre pour orgue et orchestre de Mozart* » (j'ai signalé en février le volume 1) offre quatre *Sonates d'église* et deux *Fantaisies* jouées par M.-Cl. Alain, avec quelle aisance et quel style !, sur l'orgue positif de l'église Saint-Nicolas, à Haguenau. Les Sonates, sonates « all'epistola » pour deux violons, orgue et basse, sont jouées par l'Orchestre de Chambre J.-F. Paillard. La pochette dispose, chose assez rare, d'un texte circonstancié empreint d'une haute culture ce qui ne vous surprendra pas lorsque vous en connaîtrez l'auteur : Olivier Alain (18).

***

Une nouvelle version de l'*Art de la Fugue* s'inscrit au catalogue ERATO. Elle me semble, par son instrumentation et les mouvements pris, plus conforme au style, à cette écriture contrapuntique, à l'agencement des parties qu'une version signalée ici il y a quelque temps. Il émane de la présente, vie intense et expression, ce qui réduit à néant tout ce qu'on a pu dire et écrire sur ce monument : œuvre uniquement théorique seulement faite pour la lecture. Bravo, par conséquent au responsable de l'instrumentation : Winschermann et, pour l'interprétation, à K. Ristenpart au pupitre de l'Orchestre de Chambre de la Radiodiffussion sarroise. Les dix-sept Fugues et Canons occupent trois faces, la quatrième contient deux *Sonates*, l'une pour flûte, violon et basse continue, l'autre pour deux violons et basse continue. Vous goûterez avec un plaisir sans mélange le hautbois de Winschermann, le hautbois d'amour de I. Garitzky, le cor anglais de E. Gutsch, le basson de H. Troog, le clavecin de Veyron Lacroix, la flûte de M. Larrieu, etc. (19-20).

Pour l'étude du quatuor, je recommande trois excellents

disques retenant HAYDN et MOZART. Avec le premier, deux *Quatuors de l'op. 76* datant de 1779-99 joués par le Quatuor danois chez VALOIS (21). Le même *Quatuor op. 76, n° 3*, joué par l'Amadeus Quartett, ouvre le disque DEUSTCHE GRAMMOPHON ; à la délicatesse de l'interprétation précédente s'oppose là force et puissance. Je suis fort indécis pour orienter votre choix, il est affaire personnelle. En tout cas, si vous préférez le Quatuor danois, ne négligez pas l'Amadeus Quartett parce qu'il donne également, sur la seconde face du disque (22), de MOZART, le *Quatuor en Si Bémol, K 458*, surnommé *La Chasse*, l'un des six quatuors dédiés à J. Haydn. L'interprétation, somptueuse, profonde, va jusqu'au bout des possibilités sonores de chaque instrument, c'est très beau. Chez HARMONIA MUNDI, le Quatuor bulgare joue deux *Quatuors* du même MOZART : le *KV 387 en Sol Majeur*, premier des quatuors dédiés à Haydn, le menuet y occupe la deuxième place, ordre déjà suivi par Haydn (op. 33 par exemple) et on sera particulièrement sensible au style élevé et émouvant du mouvement lent ; le *KV 589 en Si Bémol Majeur* de huit ans plus jeune que le KV 387, deuxième de la série dédiée au Roi de Prusse, tout empreint de la souffrance ayant marqué la vie de Mozart en cette année 1770 (23).

Avant de passer aux grandes formations, voici une heureuse et charmante musique de F. COUPERIN dont les DISCOPHILES FRANÇAIS offrent trois compositions hautement représentatives de l'école française et du musicien : élégance, finesse, science mélodique et harmonique. Les *Apothéoses* étaient, en ce temps, fort à la mode. Les deux que Couperin écrivit à la mémoire de Corelli et de Lully, que l'Orchestre de Chambre de Toulouse dirigé par Auriacombe joue à ravir, vous procureront quelques moments plus qu'agréables. Musique à programme, sans doute, comprenant de nombreux mouvements, décrivant de la façon la plus poétique qui soit la réception à l'Olympe. Le disque s'achève par les quatre mouvements du 10e Concert « *Les Goûts réunis* » (24).

De VIVALDI, CRITÈRE, toujours excellent, offre sous le titre « *Musiques sur le Grand Canal* », *concertos* et *sonates* pour diverses formations : six pièces enthousiastes et vivantes donnant un panorama éblouissant des ressources imaginatives du musicien. Le Quatuor instrumental Maxence Larrieu interprète cette musique avec la plus grande aisance (25).

Du concerto, retenez, en premier lieu, l'interprétation de Geza Anda dans les deux *Concertos pour piano* de MOZART : *K 456 en Si Bémol* écrit en 1784 pour une virtuose aveugle, Marie-Thérèse Paradies, et le *K 466 en Ré Mineur* de 1785, œuvre qui, ainsi que celles de même structure de l'époque, transfigure le genre du concerto en lui donnant une allure de symphonie dans laquelle dialoguent soliste et orchestre. De celui-ci, Mozart exploite toutes les ressources avec l'imagination et l'instinct que vous savez. Ce n'est plus du jeu musical ou de la simple virtuosité, mais du drame. Et combien cela est magnifiquement joué par le soliste et l'Orchestre de Chambre de Salzbourg. DEUSTCHE GRAMMOPHON (26).

Par ailleurs, dans la collection « Plaisir Musical », COLUMBIA donne, joués par D. Oistrakh, les deux *Concertos* de PROKOFIEV, accompagnés, l'un par l'Orchestre Symphonique de Londres, l'autre, par The Philharmonia Orchestra (27).

***

Pour grandes formations, voilà d'abord un prestigieux disque couronné d'un Grand Prix du Disque : ARCHIV PRODUKTION que je suis d'autant plus heureux de signaler que j'en ai rarement l'occasion. Vous partagerez cette satisfaction car, comme moi, vous connaissez la qualité des disques de cette marque. Et puis, ce disque illustre la France, celle de Louis XIV. La plupart des manuels d'Histoire de France, pour ne pas dire tous, mis entre les mains de la jeunesse scolaire, parlent beaucoup de Versailles,

de tout ce qui en faisait le faste, sauf de la musique. L'occasion est belle de combler cette monstrueuse lacune et de montrer ainsi aux auteurs de ces manuels que leur culture est incomplète, ceci malgré des diplômes et des responsabilités universitaires faisant, parfois, ployer leurs épaules. Donc, DELALANDE et MOURET se partagent cet heureux disque. Du premier, ce sont les *Simphonies pour les soupers du Roy, 4e Suite,* qui étaient jouées tous les quinze jours pour le souper de Louis XIV et de Louis XV. Il y eut de cette œuvre quatre copies : 1703 - 1715 - 1727 et 1736. La dernière est l'objet du disque. L'ensemble instrumental comprend cordes, clavecin, 2 hautbois, bassons, trompette, timbales. Un soprano-solo, Edith Selig, intervient dans la *Sarabande de Cardenio.* J.-J. MOURET occupe la seconde face avec deux *Suites* : Fanfares en Ré Majeur pour trompettes, timbales, violons, hautbois et cors de chasse, dédiées au fils aîné de la duchesse du Maine, le prince de Dombes, et *Simphonies.* L'Orchestre de Chambre P. Kuentz assure l'interprétation (28).

De SCHUMANN, la *3e Symphonie en Mi Majeur,* intensément passionnée, reflet de la fascination que le Rhin exerçait sur le musicien, d'où son surnom de Symphonie rhénane, profite d'une éblouissante interprétation par la Philharmonie de Berlin dirigée par Kubelik. Tout ce qui agitait l'âme souffrante de Schumann se trouve singulièrement senti et exprimé par l'orchestre. Des interprétations de cette tenue sont assez peu courantes, profitez de celle-ci d'autant que la gravure reste souple, pure et fidèle d'un bout à l'autre. Le disque se complète par un autre chef-d'œuvre : l'*Ouverture de Manfred* (29).

« *L'E.M.* » a signalé en son temps la mise en vente par souscription de sept grandes œuvres de BRAHMS. C'est la deuxième initiative de ce genre de la DEUTSCHE GRAMMOPHON, la première ayant été consacrée aux neuf Symphonies de Beethoven. Je veux espérer que Brahms a rencontré autant de succès que Beethoven, et s'il était besoin de forcer la main, je dirai d'abord que cette nouvelle production a été récompensée d'un Grand Prix du Disque. Et puis, il y a la musique et une interprétation unique. Les sept disques contiennent les quatre *Symphonies,* le *Concerto pour violon,* les *Variations sur un thème de Haydn* et le *Requiem allemand.* Je vous assure que la jouissance artistique est immense à écouter tout cela joué par l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Karajan manie cette pâte sonore à sa guise, c'est-à-dire avec une profonde pénétration de pensée, une connaissance parfaite des œuvres et du style du compositeur, une science consommée de l'orchestre. Penchez-vous sur la photographie que la plaquette donne de ce chef, voyez l'expression de la physionomie, l'attitude du corps, la fermeté du regard, voyez comment cette main pétrit la pâte orchestrale et la fait vibrer jusqu'au plus profond d'elle-même. Quelle volonté irrésistible. Et là vous avez l'image de ce que vous entendrez. C'est très beau et personne ne peut rester insensible à semblables déchaînements sonores, vocaux ou instrumentaux. Laissez-vous faire et achetez cette unique pièce de collection. Les sept disques sont livrés en coffret, une luxueuse plaquette donne, sous diverses signatures, des études infiniment instructives sur le compositeur, son œuvre, les interprètes (J. Brahms et son œuvre, L'œuvre symphonique de J. Brahms, J. Brahms et le violoniste Joachim, Requiem allemand avec paroles allemandes et françaises, La palette orchestrale de J. Brahms, etc.). L'enregistrement existe en mono et stéréo. J'ajoute que Ch. Ferras joue à ravir le Concerto et que la Wiener Singverein chante le Requiem, qualité et pureté des voix, souplesse, homogénéité enthousiasment (30).

De l'Ecole française, vous serez heureux de saluer deux grands noms chez cette même DEUTSCHE GRAMMOPHON : DEBUSSY et RAVEL : le très impressionniste *Prélude à l'Après-midi d'un faune* et *la Mer,* puis la seconde suite de *Daphnis et Chloé.* Avec la même somptuosité et le même relief sonore que pour Brahms, Karajan et l'Orchestre de Berlin exécutent ces trois œuvres. Encore un disque à ne pas manquer (31).

Ensuite, pour mettre fin à ce chapitre, puisez à votre choix :

— Chez COLUMBIA : R. STRAUSS dont la Philharmonia Orchestra, dirigée par L. Maazel, jeune et brillant chef, deux Poèmes symphoniques toujours utiles et précieux à votre pédagogie : *Ainsi parla Zarathustra* et *Til Eulenspiegel* (32).

— Chez LA VOIX DE SON MAITRE : M. DE FALLA interprété dans les traditions espagnoles par R. Frühbech de Burgos et la Société des Concerts : *Nuits dans les Jardins d'Espagne* et le *Concerto pour clavecin* (33).

— Chez PHILIPS : STRAVINSKY avec la *Symphonie en trois mouvements* que vous retiendrez avec d'autant plus d'intérêt que « *L'E.M.* » en a publié la belle analyse signée O. Corbiot. Sur ce disque figure également en unique enregistrement mondial, le ballet en trois tableaux : *Orphée.* Colin Davis dirige l'Orchestre Symphonique de Londres (34).

*
* *

En lyrique, le choix est aussi brillant : trois intégrales et un panorama sur l'Ecole française du XVIIIe siècle. Que de chefs-d'œuvre !

MONTEVERDE : *Le Retour d'Ulysse dans sa Patrie,* enregistrement livré en un coffret de trois disques et une très artistique plaquette contenant le texte en trois langues (italien, anglais, français) et une étude de Marc Pincherle sur Monteverde et l'œuvre. Rien n'a été négligé pour que vive cette œuvre dans la perspective de son temps. Avant dernière composition lyrique du musicien (Orphée date de 1707, le Couronnement de Poppée de 1642), le Retour d'Ulysse, 1641, reflète tous les caractères, tous les styles que les œuvres antérieures, madrigaux, etc., ont mis en relief. Et par dessus tout, une extraordinaire connaissance des ressources vocales, une expression humaine et sensible progressant pas à pas tout au long de l'ouvrage. Certes, en éditant cela, VOX, MUSICA REDIVIVA a ajouté, pour la grande satisfaction des musiciens, un beau fleuron à l'édition discographique. Mais, pourquoi l'enregistrement se situe-t-il loin de la qualité de l'interprétation ? Peut-être est-ce seulement celui dont je dispose qu'il faut accuser. Je vous le souhaite (35).

Par contre, chez le même éditeur et de la même collection, d'une qualité infiniment supérieure se présente l'enregistrement intégral de la *Fida Ninfa* de VIVALDI. Vivaldi, musicien de théâtre, voilà de quoi surprendre beaucoup de gens. S'il leur est donné l'occasion d'entendre le présent ouvrage, ils s'apercevront vite que le célèbre prêtre roux était aussi bon musicien en ce genre qu'il le fut en musique instrumentale. On aura déjà pu s'en rendre compte avec *La Seine en fête,* signalée plus haut. Il est vrai que l'on a toujours porté plus d'attention à cette musique instrumentale plutôt qu'à l'autre. Elle tenait une place bien plus grande dans l'activité compositionnelle du musicien, et puis, l'opéra de l'époque est bien loin de nos exigences modernes gâtés comme nous l'avons été par des siècles d'essais, de succès et de chefs-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, il faut louer l'industrie phonographique de révéler, par ses immenses possibilités, des ouvrages méritant attention et intérêt. En écoutant, vous ne serez pas peu surpris de constater avec quel soin et quelle efficacité Vivaldi écrivait. Ses récitatifs, par exemple, sont empreints du souci de respecter le phrasé et le rythme de la parole sans pour autant négliger une expression nécessaire à la vie musicale. Il y a là, compte tenu des goûts de l'époque, une vérité dramatique prenante. L'Orchestre de Chambre de l'Opéra de Milan, et une pléiade de solistes aux belles voix, souples et sonores, jouent et chantent sous la direction de R. Monterosso. L'enregistrement comprend trois disques. Comme pour le Retour d'Ulysse, une artistique plaquette offre une étude de Marc Pincherle, le compte rendu du livret et une analyse de l'œuvre par Monterosso, le texte en trois langues (italien, français, anglais) et de très belles reproductions (Canaletta : Venise, la Puera del bando, le Marché sur

la Piazzetta. Lambert : portrait de Vivaldi, perspective de l'intérieur de la salle de spectacle de Vérone, etc.) [36].

RAMEAU, LULLY, HAENDEL forment, sous le titre « *Un siècle d'opéra classique* », une très belle illustration du genre chez PHILIPS. G. Souzay chante avec son art coutumier, accompagné par l'Orchestre de Chambre anglais, divers *Airs* et *Récitatifs* extraits de plusieurs ouvrages de ces compositeurs. Le choix en est heureux pour la connaissance des formes utilisées dans la musique de théâtre, leur évolution, les tendances (37).

Superbe enregistrement, superbe exécution, ainsi se présente *La Flûte Enchantée* de MOZART chez LA VOIX DE SON MAITRE, dans la collection ANGEL. Le coffret, semblable à ceux réalisés pour cette collection, contient trois disques. Une plaquette de 24 pages du format des disques donne tout ce qu'il faut : Introduction et analyse, d'après William Mann; — le livret en allemand, anglais, français ; — un compte rendu sur l'enregistrement et les artistes ; — de nombreuses photographies ; — les portraits de Mozart et de Schikaneder. L'orchestre : The Philharmonia Orchestra, les chœurs (W. Pitz) sont dirigés par Otto Klemperer. Quant aux solistes, triés sur le volet, tous de très grande classe, comptent parmi eux : N. Gedda (Tamino), G. Frick (Sarastro), W. Berry (Papageno), G. Unger (Monostatos), E. Schwarzkoff, etc. Il ne manque que la représentation visuelle ; il est vrai que l'exécution parvient à un tel niveau de perfection et d'expression dramatique que l'on se passe de la vision, l'imagination, entraînée, la crée. Encore une fameuse pièce de collection (38).

Enfin, quatre disques en coffret chez DEUTSCHE GRAMMOPHON contiennent *La Femme sans ombre* de R. STRAUSS et HUGO von HOFMANNSTHAL. Là aussi les réalisations techniques et artistiques parviennent au plus haut niveau. La plaquette de 30 pages qui accompagne fait pénétrer au sein du mystère de cet étrange et captivant sujet, d'une part, et, d'autre part, initie à l'art assez particulier de Strauss dans sa traduction du poème d'Hofmannsthal : « La femme sans ombre » par Franz Trenner (genèse de l'œuvre et résumé de l'action), « Le symbole de l'ombre » par Ursula von Rauchhaupt, « La femme sans ombre et le problème de sa mise en scène » par R. Hartmann, « La représentation » par Rauchhaupt. Parmi les solistes, je relève les noms bien connus de M. Mödl (la nourrice), Jess Thomas (l'empereur), Ingrid Bjoner (l'impératrice), Fischer Dieskau (Barak). Orchestre et chœurs sont ceux de l'Etat de Bavière. Le chef, J. Keilberth, offre une interprétation sonore magique bien soumise à la volonté du compositeur : une palette orchestrale infiniment riche, variée, dramatique, lyrique pour exprimer deux univers différents ; le monde des humains et le monde des esprits dont Keibobald en est le maître invisible. Ne manquez pas non plus ce chef-d'œuvre (39).

*
* *

Chez HARMONIA MUNDI, deux nouveaux numéros de la revue « *Musique de tous les temps* » ont paru :

— N° 36 : *Les trouveurs du Moyen Age* avec des articles de J. Chailley, J. Maillard, O. Morel bien connus de nos lecteurs, et Jean Mouzat. Le disque joint contient, interprétés par L.-J. Rondeleux (baryton), R. Lepauw (alto), R.-W. Coquillat (tambourin), des pièces de BERNARD DE VENTADOUR, ADAM DE LA HALLE, TANNHAUSER (40).

— N° 10 : *Orgues historiques, Salamanque.* Ce numéro contient des études sur Salamanque, l'orgue baroque, l'orgue espagnol et de superbes reproductions. Le disque renferme des improvisations de Francis Chapelet mettant en évidence les ressources de l'instrument (41).

Et si le cœur vous en dit, vous pourrez disposer chez PHILIPS de plusieurs ouvertures de ROSSINI jouées par l'Orchestre Lamoureux dirigé par R. Benzi (42).

(1) **Vêpres monastiques russes.**
(30/33 - CHARLIN - AMS 64)

(2) **H. SCHUTZ**
La Nativité, oratorio
(30/33 - COLUMBIA - FCX 1003, STEREO 1003)

(3) **TELEMANN**
Grand Magnificat en Do Majeur. Magnificat en Sol Majeur.
(30/33 - PHILIPS - STEREO 835275 LY)

(4) **J.-S. BACH**
Magnificat en Ré Majeur, BWV 243. Messe brève en Fa Majeur, BWV 233.
(30/33 - ERATO - LDE 3333, STEREO 50233)

(5) **J.-S. BACH**
Cantates : 110, pour le 1er jour de Noël. 17, pour le 14e dimanche après la Trinité.
(30/33 - LUMEN - 641210, STEREO 651210)

(6) **J.-S. BACH**
Cantates 207 a et 214.
(30/33 - LUMEN - 641211, STEREO 651211)

(7) **MOZART**
Messe en Ut Majeur, K 337 - **Sonata** all'epistola, K 336 - **Davidde penitente**, oratorio, K 469 - Arias "A te, a tanti affani", "Fra l'oscure ombre funeste", Trio "Tutte le mie speranze".
(30/33 - CHARLIN - STEREO COMPAT. AMS 65)

(8) **HAENDEL**
Te Deum de Dettingen.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 1005, STEREO SAXF 1005)

(9) **SCHUTZ**
Madrigaux italiens : O primavera, gioventù de l'anno - O dolcezze amarissimi d'amore - Selve beate - Ride la primavera - Fuggi, o mio core - Io moro, ecco ch'io moro - Sospir che del bel petto - Dunque addio, addio care selve - Tornate, tornate o cari baci - Di marmo siete voi - Vasto mar, nel cui seno.
(30/33 - BARENREITER MUSICAPHON - BM 30 L 1318
STEREO BM 30 SL 1318)

(10) **VIVALDI**
La Seine en fête.
(30/33 - CYCNUS - 30 CM 027 - STEREO 60 CS 527)

(11) **Prestige du Lied : Schubert** (La Truite, Le Roi de Thulé, Marguerite au rouet, Le Roi des Aulnes, Dis-moi où, Béatitude, A la musique, Litanie) - **Schumann** (Le Noyer) - **Brahms** (Berceuse, Sérénade inutile) - **J. Haydn** (Chanson de marin) - **R. Strauss** (Berceuse) - **Beethoven** (Ecoute bien mignonne, O temps délicieux, Canzonetta vénitienne, Chanson à boire) - **Mélodie populaire** (Le tilleul).
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - STEREO 138901 A)

(12) **SCHUBERT**
La Belle Meunière.
(30/33 - PHILIPS - STEREO 835260 LY)

(13) **SCHUMANN**
Liederkreis, op. 39 - Sechs Gedichte, op. 90 - Requiem, op. 90/VII.
(30/33 - VALOIS - MB 411, STEREO MB 911)

(14) **MAHLER**
Kindertotenlieder - Quatre Lieder (Um Mitternacht, Ich atmet'einen binden Duft, Blicke mir nicht, Ich bin der Welt).
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - LPM 18879)

(15) **L'Orgue historique Schnitger de Steinkirchen.**
J.-P. Sweelinck : Fantasia - **H. Scheidemann :** Choral "Herr Christ, der einig Gotts Sohn" - **S. Scheidt :** Cantio sacra "Warum betrübst du dich, mein Herz" - **Buxtehude :** Prélude et Fugue en La Mineur - **J. N. Hanff :** Choral "Erbram dich mein, o Herre Gott" - **V. Lübeck :** Prélude et Fugue en Ut Majeur.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - 30577)

(16) **Anthologie de la musique d'Orgue, vol. 5.**
Maîtres français des XVIIe et XVIIIe siècles : **N. Le Bègue :** Symphonie en Ré Majeur - **G. Corrette :** Fond d'orgue - **L.-N. Clérambault :** Suite du 2e Ton - **G. Jullien :** Petite Suite du 5e Ton - **L.-Cl. d'Aquin :** Noël suisse - **N. Gigault :** Prélude des 3e et 4e Tons - **A. Raison :** Quoniam tu solus sanctus - **J.-F. d'Andrieu :** Dialogue.
(30/33 - CYCNUS - 30 CM 028 - STEREO 60 CS 528)

(17) **J.-S. BACH**
Intégrale de l'œuvre d'Orgue, vol. 7 : Préludes et fugues : Ré Majeur, BWV 532, Sol Majeur BWV 550, Mi Mineur BWV 533, Do Majeur BWV 531, Sol Mineur BWV 535, Do Mineur BWV 549.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - HMO 30554)

(18) **MOZART**
Sonates d'église pour orgue et orchestre : KV 328 Do Majeur, KV 244 Fa Majeur, KV 278 Do Majeur, KV 274 Sol Majeur - **Andante** en Fa Majeur, KV 616 - **Fantaisies** no 1 en Fa Mineur KV 594 et no 2 en Fa Mineur KV 608.
(30/33 - ERATO - LDE 3260, STEREO STE 50160)

(19) **J.-S. BACH**
L'Art de la fugue, vol. 1.
(30/33 - ERATO - LDE 3288, STEREO 50188)

(20) **J.-S. BACH**
L'Art de la fugue, vol. 2 : Sonates en Sol Majeur, flûte, violon et b. c., BWV 1038, Do Majeur 2 violons, b. c., BWV 1037.
(30/33 - ERATO - LDE 3289, STEREO STE 50189)

(21) **HAYDN**
Quatuors op. 76 et Ut Majeur, no 3, et Si bémol Majeur, no 4.
(30/33 - VALOIS - MB 478, STEREO MB 978)

(22) **HAYDN**
Quatuor op. 76, nº 3, en Ut Majeur.
MOZART
Quatuor en Si bémol Majeur, KV 458.
(30/33 - DEUSTCHE GRAMMOPHON - LPM 18886)

(23) **MOZART**
Quatuors en Sol Majeur, KV 387 et Si bémol Majeur, KV 589.
(30/33 - HARMONIA MUNDI - 30578)

(24) **FR. COUPERIN LE GRAND**
Apothéoses de Lully, de Corelli - 10e Concert "Les Goûts réunis".
(30/33 - DISCOPHILES FRANÇAIS - FD 73082, STEREO DF 740082)

(25) **VIVALDI**
Concertos à 4 : Fa Majeur, P. 322 et Sol Mineur, P. 404 - **Sonates :** Sol Mineur, op. V, nº 6, fl. htb., b.c. (Prélude, Air, Allemande) ; Ut Mineur, htb., clav. (Adagio, Allegro, Andante, Allegro) ; Mi Mineur, cello et clav. (Largo, Allegro, Largo, Allegro) ; Si bémol Majeur, op. V, nº 5, fl., htb et b.c. (Prélude, Allemande, Courante).
(30/33 - CRITERE - CRD 188)

(26) **MOZART**
Concertos piano et orchestre en Ré Mineur, nº 20 KV 466 et Si bémol Majeur, nº 18 KV 456.
(30/33 - DEUSTCHE GRAMMOPHON - LPM 18917)

(27) **PROKOFIEV**
Deux Concertos pour violon.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 30249)

(28) **DELALANDE**
Symphonies, 4e Suite : Symph. du Te Deum - 2e Air du Concert de trompettes pour les festes sur le Canal de Versailles - 1er Air du Concert de trompettes - 1er Menuet pour les trompettes - 2e Menuet - Fanfare, air en écho - Air grave de l'Amour fléchy, 1697 - Sarabande - Légèrement - Chantons ce héros gaiement (Trio du Ballet de la Paix, 1713) - Sarabande de Cardenio, 1720 - Air du Ballet de Melicerte à Fontainebleau au mariage de M. de Lorraine, 1698 - Musette du Ballet de l'inconnu, 1720 - Air du Ballet de Cardenio, Gay - Rondeau du Ballet des Eléments, 1721 - Rondeau du Ballet de Cardenio - Doucement et pesamment - La Pagode - 7e du Ballet pour la Paix, 1713 - Chaconne en écho avec les trompettes.
MOURET
Fanfares, 1re Suite - Symphonies, 2e Suite.
(30/33 - ARCHIV PRODUKTION - 14333, STEREO 198333)

(29) **SCHUMANN**
Symphonie nº 3 en Mi Majeur, op. 97, Manfred (ouverture).
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - 138908 STEREO)

(30) **BRAHMS**
Les Quatre Symphonies - Concerto violon - Variations sur un thème de Haydn - Requiem allemand.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - STEREO SKL 133 à 139)

(31) **DEBUSSY**
La Mer - Prélude à l'après-midi d'un faune.
RAVEL
Daphnis et Chloé, 2e Suite.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - STEREO 138923)

(32) **R. STRAUSS**
Ainsi parla Zarathustra - Till Eulenspiegel.
(30/33 - COLUMBIA - FCX 969, STEREO SAXF 969)

(33) **M. DE FALLA**
Nuits dans les jardins d'Espagne, Concerto en Ré Majeur pour clavecin
(30/33 - VOIX DE SON MAITRE - FALP 778, STEREO ASDF 778)

(34) **STRAVINSKY**
Orphée (ballet en 3 tableaux), Symphonie en 3 mouvements.
(30/33 - PHILIPS - STEREO 835242 LY)

(35) **MONTEVERDE**
Le Retour d'Ulysse.
(30/33 - VOX - DLBX 211, STEREO STDLBX 5211)

(36) **VIVALDI**
La Fida Ninfa.
(30/33 - VOX - DLBX 210, STEREO STDLBX 5210)

(37) **Un siècle d'opéra classique.**
Haendel : Rodelinde (air de Bertarido), Tolomeo (récit et air de Tolomeo), Radamisto (air de Radamisto), Floridante (air de Floridante), Bérénice (air de Demetio) - **Rameau :** Hippolyte et Aricie (récit et air de Thésée), Castor et Pollux (air de Pollux), Dardanus (monologue et air d'Antenor) - **Lully :** Alceste (air de Caron), Cadmus et Hermione (air de Cadmus), Persée (air des Songes).
(30/33 - PHILIPS - L 02337 L)

(38) **MOZART**
La Flûte enchantée.
(30/33 - VOIX DE SON MAITRE - ANGEL XV - AN 137/9 - STEREO SAN 137/9)

(39) **R. STRAUSS**
La Femme sans ombre.
(30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON - STEREO 138911/14)

(40) **Musique pour tous les Temps.**
(17/45 - HARMONIA MUNDI - Nº 36)

(41) **Musique pour tous les Temps, Orgues historiques.**
(17/45 - HARMONIA MUNDI - Nº 10)

(42) **ROSSINI**
Ouvertures : Guillaume Tell - Semiramis - La Pie voleuse - L'Italienne à Alger - Le Turc en Italie.
(30/33 - PHILIPS - STEREO 837034 2Y)

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (III)

par Jacques NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

A

B

C

D Trumpet

etc...

Système A-C B-D

(B)

VARIATION

à la Coda

répéter 6 fois CODA

la 6e fois → * et → Coda

1. Les parties entre ( ) sont répétées dans quelques strophes.

SYSTÈME

Nous poursuivons aujourd'hui l'étude des mélodies « à triton » du Sud-Nias, avec quelques exemples particulièrement caractéristiques, et parmi les plus purs que nous ayons rencontrés au cours de nos recherches. Nous avons déjà vu, au village de Hiliganôwô (exemple Q, dans le précédent numéro), que le tétracorde à triton, présent en de nombreux endroits, mais lié à d'autres structures, apparaissait dans une mesure ternaire et avec des ornements de quartolets et de quintolets. Les mélodies suivantes voient disparaître presque tout à fait les structures étrangères au tétracorde à triton, mais conservent, et le rythme ternaire et les ornements.

Exemples A, B : voir également exemple L de l'Education Musicale numéro 117.
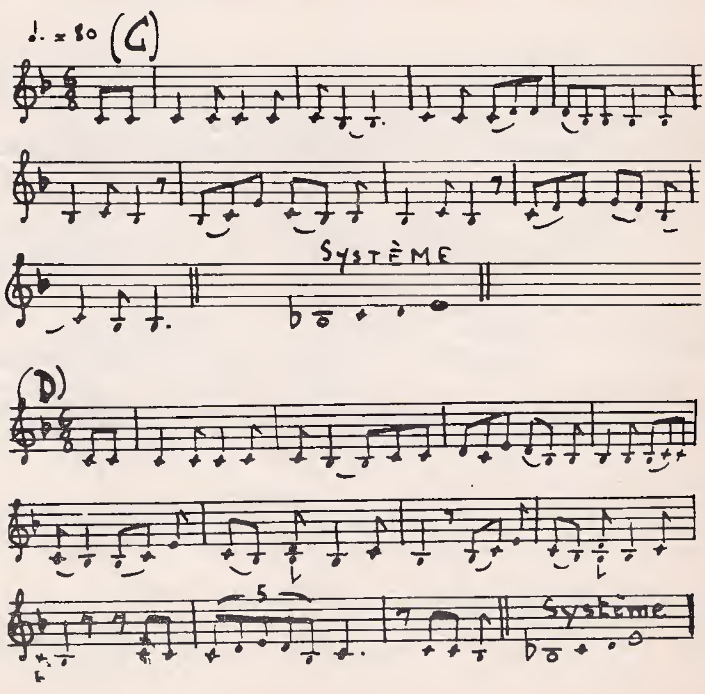
Ces trois mélodies sont construites sur notre tétracorde à triton exclusivement, donc de style tout à fait pur. Elles proviennent toutes les trois du village de Hilisimaètano. On remarque qu'elles sont polyphoniques. « Une seule exception, le numéro 20 (exemple A) montre, à partir de la mesure 15, un abaissement de la note la plus grave d'un demi-ton : il en résulte une expansion de la tessiture à une quinte. » Ici, une remarque très intéressante de Kunst : « Les caractéristiques secondaires mentionnées précédemment de cette mélodie à triton, sont toutes présentes : mesure à 6/8, les notes ornementales s'étendant sur une demi-mesure, et enfin, dans les numéro 20 et 21 (exemple A et, dans le précédent numéro, exemple L), l'intonation fortissimo à la façon d'une trompette sur la note la plus haute tandis que la vraie mélodie continue au-dessous ». (1)

Intervalles	Do	Ré	Mi	Fa dièse
Cents	215	195	202	

Triton = 612 cents

Pratiquement aucune différence avec les intervalles européens (I) [Exemple A].

Numéro 22 (Kunst) Village : Hilisimaètano [Exemple B].



Exemples C et D.

Chant épique ; deux mélodies à triton du village de Bawômataluo, qui sont des variations d'une première mélodie n'ayant pas ce caractère. Mesure ternaire dans les deux exemples, et, dans l'exemple D, de nouveau apparaissent les ornements sur le premier temps de la mesure (quintolets).

Dans ces deux exemples, nous sommes en présence d'un système tétracordal à triton dont la note finale est la note inférieure du tétracorde.

Numéro 23 B (Kunst) [Exemple C].

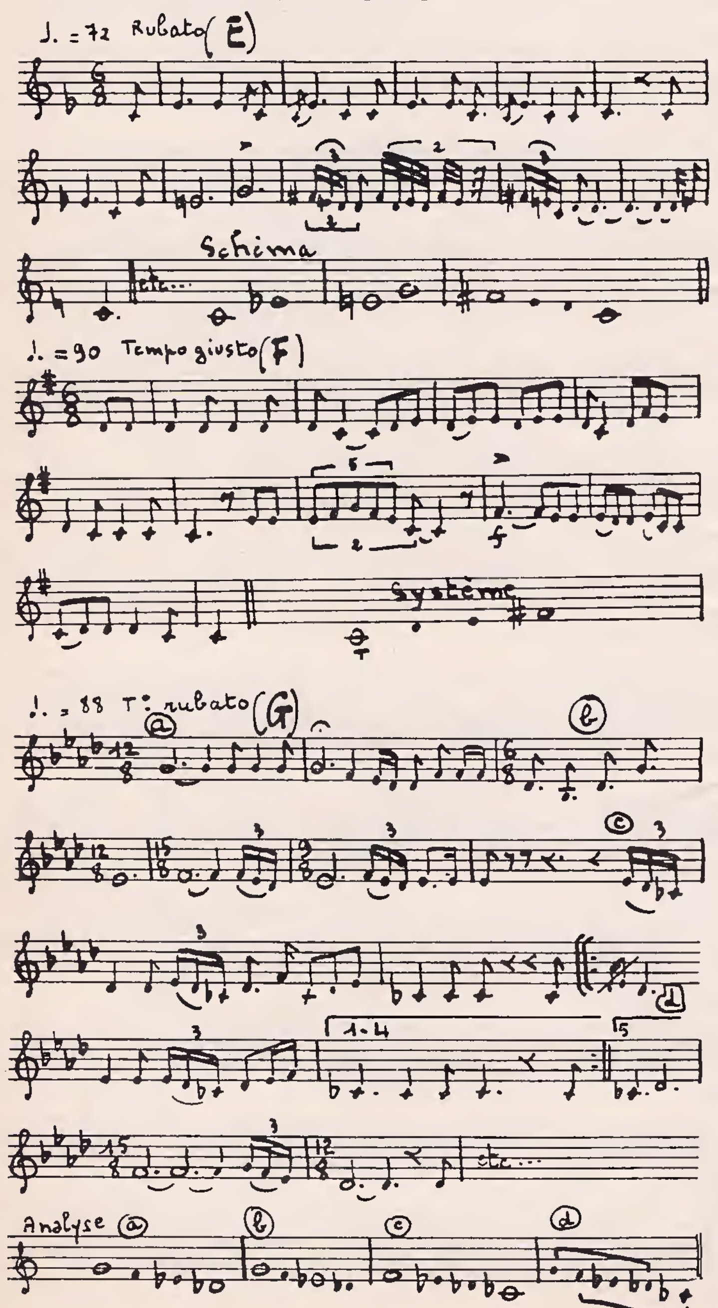
Numéro 23 C (Kunst) [Exemple D].

Exemples E et F.

Village de Bawômataluo. Mêmes chanteurs que dans les deux exemples précédents. Exemple E : « La mélodie commence par une espèce de mouvement hésitant « wavy » (onduleux) en tierces mineures. Puis elle devient plus animée ; la tierce mineure se change en tierce majeure ; le tempo s'accélère et la mélodie *prend un caractère de triton* ».

Numéro 24 A (Kunst) [Exemple E].

Numéro 24 B (Kunst) [Exemple F].



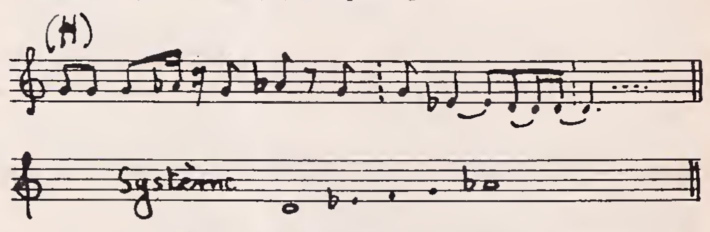
Exemple G.

Même village. Mêmes chanteurs. Mesure ternaire. Ornements. Deux tétracordes à triton transposés d'un ton apparaissent à tour de rôle. D'autres structures viennent s'intercaler entre ces structures tétracordales à triton. (Exemple G.)

Exemple H.

Cette mélodie a un rythme instable qui s'affirme progressivement. L'ambitus initial d'une quinte diminuée se réduit ensuite à une tierce mineure. Une analyse faite par Marius Schneider dans son histoire de la polyphonie, nous apprend que la technique du bourdon est utilisée dans le sud de l'île de Nias, formant une hétérophonie : « Au sud de l'île de Nias, on peut noter une hétérophonie qui est très proche de la technique du bourdon. Au début, deux voix chantent exactement le même chant. Mais aussitôt un chanteur se tait, pour n'accepter encore que de placer sagement sa partie à l'unisson du chant principal, ou d'apporter ses variantes aux sons de la mélodie, sous la forme d'un petit morceau en forme de bourdon (2). »

Numéro 28 (Kunst) et numéro 18, page 4, dans le livre de Schneider (voir note 2) [Exemple H].



Pour terminer, deux autres mélodies retiendront notre attention, toutes deux transcrites par M. Schneider, et qui sont de caractère mixte, le tétracorde à triton n'étant pas exclusivement utilisé :
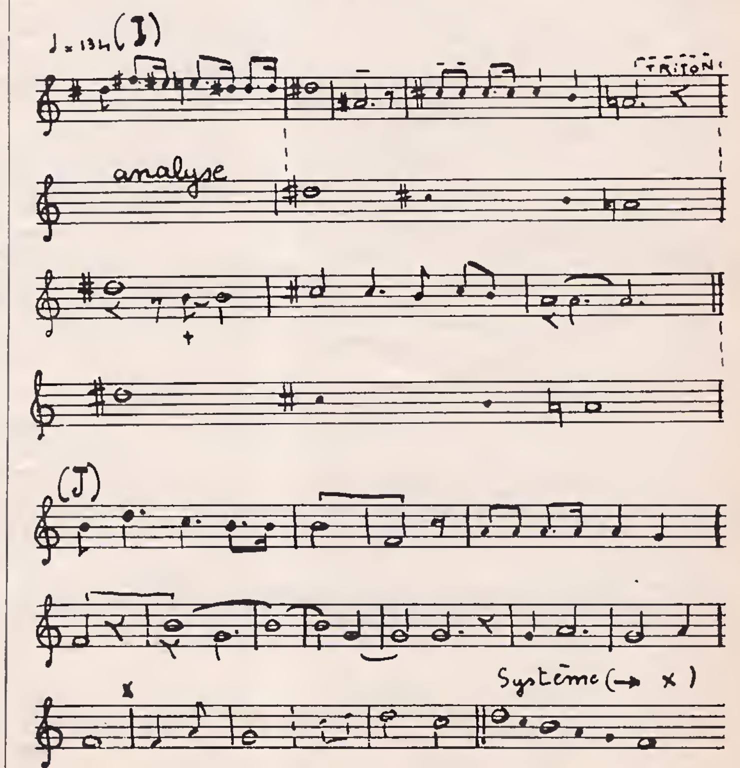
Exemple I.

Le triton y joue un rôle important ; il y a polyphonie ; de plus, la mesure ternaire sans ornements fait son apparition plus loin (mais pas dans l'exemple noté ici) :

Numéro 29 (Kunst et Schneider) : Geschichte der Mehrstimmigkeit (Exemple I).

Exemple J (3).

Le saut de triton a une grande importance ici : (Exemple J).



Cette musique vocale du Sud-Nias a un charme tout particulier : ces mélodies à triton sont beaucoup plus pures ici qu'elles n'étaient à Florès, mais il y a pourtant de grandes ressemblances entre elles. L'étude ethnologique confirme d'ailleurs qu'il s'agit de mêmes populations mégalithiques, dont nous avons déjà donné les caractéristiques. Nous pouvons dire que dans la majorité des cas, aussi bien à Nias qu'à Florès, le triton est lié (sous sa forme de structure tétracordale, ou mêlé à d'autres structures) :

1. à ces populations *mégalithiques ;*
2. à la mesure *ternaire ;*
3. à l'*ornementation* de la mélodie sur le premier temps de la mesure ;
4. à l'intonation haute et forte de la voix, comme un *chant de trompette,* la voix atteignant le maximum de ses possibilités.
5. à une certaine forme d'*hétérophonie,* où les intervalles harmoniques de *seconde* (autre forme du dualisme présenté déjà par le triton [4]) ont une grande importance, de même que la forme de bourdon;
6. enfin, à des chants *épiques* très anciens ou à des chants du *soir* (en particulier certaines mélodies instrumentales jouées sur les instruments très étranges que nous allons maintenant étudier).

Sur le style vocal, terminons par une remarque de Kunst, qui ajoute que le triton a, dans cette île, une position géographique très précise : « On ne trouve que dans le sud les particulières mélodies tétratoniques anhémitoniques (mélodies à triton), jamais dans le nord. L'intonation est plus vigoureuse, pour ne pas dire violente, et le timbre est plus métallique (5). »

2) *MUSIQUE INSTRUMENTALE DU SUD-NIAS.*

La première remarque qui s'impose est que « la musique instrumentale est beaucoup moins importante que la musique vocale dans l'île de Nias (6) ». La deuxième remarque, c'est que « quelques instruments sont exclusifs du nord et du sud de Nias :

— Nord : flûte nasale ;

— Sud : « ring-stop flute » (flûte à son arrêté), appelée surunè-ndrawa et le « bamboo tuning-fork » (ou bambou-diapason) appelé druri-dana, enfin le « one-stringed spitted lute » (ou luth à une seule corde (7) ».

a) Le BAMBOU-DIAPASON (nom indonésien : Druri-dana ou Da'uli-Da'uli ; nom anglais : tuning-fork bamboo).

C'est un instrument tout à fait spécial qui a fait l'objet, de la part de Kunst, d'une longue étude extrêmement intéressante, étayée de résultats de laboratoire très précis, concernant la formation des sons par résonance à l'intérieur du tube (8).

Nous nous bornerons à une description sommaire de l'instrument, d'après un schéma fait par nous sur une photo du livre de Kunst. Si cet instrument nous intéresse à ce point, c'est qu'il a « été accordé sur la voix humaine », c'est-à-dire « en accord avec les quatre notes sur lesquelles la plus grande partie de la musique vocale du Sud-Nias a été basée (9) » [c'est-à-dire la structure tétracordale à triton] (voir figure 1).

C'est un bambou fermé à une extrémité par un nœud, fendu dans la moitié supérieure de telle façon qu'il laisse apparaître deux lamelles vibrantes ; le bambou est ensuite fendu jusqu'à deux trous en forme de demi-lune, appelés mata, que l'on peut boucher avec le pouce et l'index pour produire un autre son. On utilise cet instrument par paires, en frappant les lamelles contre les genoux. « Chaque druri-dana produit deux sons, un son produit avec le mata gauche ouvert, et l'autre une tierce plus bas, que l'on entend lorsque l'interprète ferme les deux matas avec le pouce et l'index. Considérant que, dans une paire de druri, un instrument résonne un ton entier au-dessus de l'autre, nous voyons que l'instrumentiste a à sa disposition un total de quatre sons, formant trois intervalles de un ton, à l'intérieur d'un triton (10). »

C'est au village de Bawômataluo que la mesure des quatre sons des paires de druri a donné trois tons égaux, à peu de choses près : 194, 226 et 190 cents, soit un triton de 610 cents, le triton occidental étant de 600 cents.

Ailleurs, comme à Siwoli ou Hilisimaëtano, elle s'en approche sensiblement, à 50 cents près.

Voici maintenant dans quelles circonstances les habitants du pays jouent de cet instrument :

« Le soir est le moment pour jouer du druri. Quant la tâche du jour est accomplie, le travail dans la plantation de manioc, la chasse au sanglier, et quand la nuit est tombée, après un court crépuscule, il est agréable de s'asseoir sur les pierres et de jouer. »

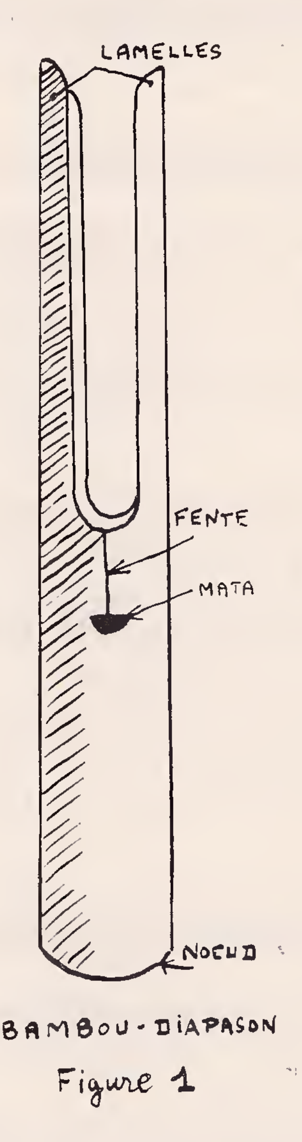


Figure 1

« Bien que le musicien n'ait à sa disposition que quatre sons, il est très adroit pour éviter une fastidieuse monotonie, au moyen d'une habile variation des reprises rythmiques et des reprises mélodiques. J'ai entendu 2/4, 3/4 et 6/8 (11). » [Voir exemples K, L, M.]

LAHUSA (Sud-Nias) Bambou-diapason [Exemple K].

Bawômataluo (Sud-Nias) [Exemple L].
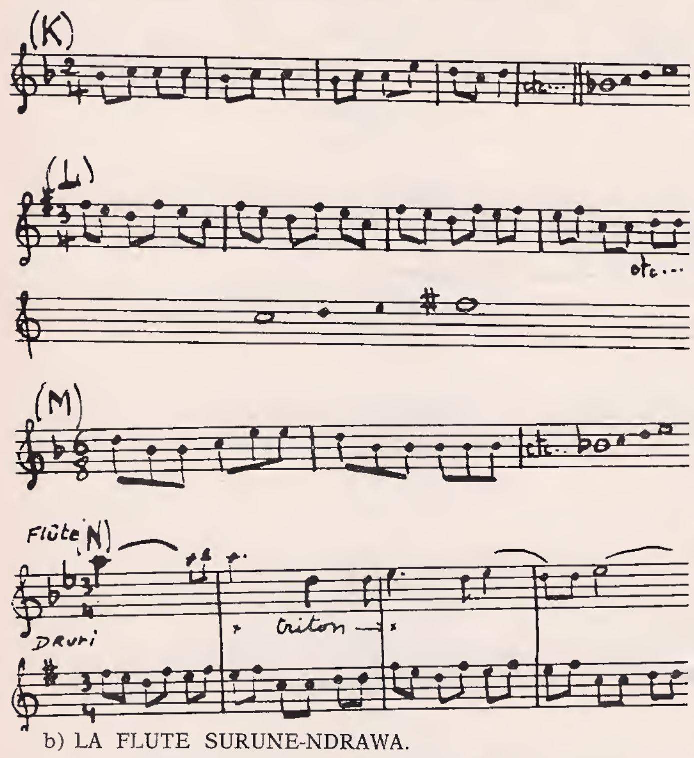
LAHUSA (11) [Exemple M].

« Les instrumentistes prennent soin de garder strictement le rythme, mais chacun d'eux suit comme une règle sa propre inspiration en ce qui concerne la mélodie. Ainsi arrive-t-il que les doubles notes soient fréquentes. De la nature de ces instruments, il s'ensuit que les intervalles sont toujours des secondes, des tierces majeures et le triton (11). »

« Il arrive aussi qu'une ou plusieurs paires de druri soient jouées avec la flûte surunè-ndrawa, dont l'accord n'est pas forcément le même (exemple N). On peut remarquer dans cet exemple l'indépendance rythmique des deux instruments, le son

plaintif de la flûte, planant mélancoliquement en valeurs plus longues, au-dessus de lui (12). »

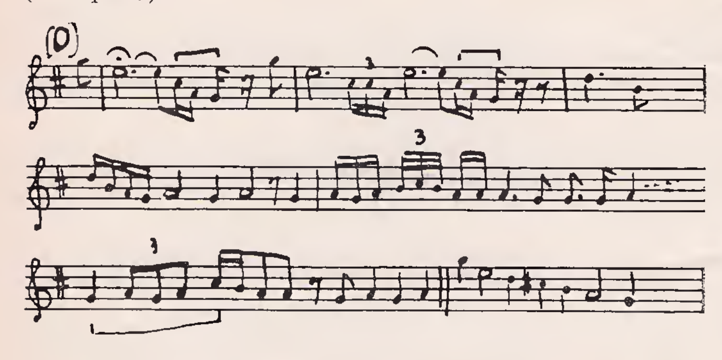
Flûte et druri à Bawômataluo (Exemple N).



b) LA FLUTE SURUNE-NDRAWA.

C'est une flûte à son arrêté : « c'est l'instrument favori pour les chants d'amour. Les jeunes gens cherchent à éveiller les plus douces émotions dans les cœurs de leurs aimées par la douceur mélodique de la flûte (13). »

Chant-fanfare pour flûte suranè-ndrawa à Hilisimaètano (Exemple O).



On voit qu'à partir du la blanche de la troisième mesure, la mélodie se meut dans un ambitus de triton : seconde majeure sol-la + tierce majeure la-do dièse.

« Comment les druri sont-ils venus à Nias ? Quelle est la civilisation primitive qui les apporta dans l'Archipel ? Une forme plus primitive « Schalgrute », ne produisant pas de sons mélodiques, mais un bruit de grattement (rattling) se trouve dans les tribus de Californie centrale, à Madura, Ternate, Célèbes. A Célèbes, on les utilise pour *chasser les esprits infernaux* (14). » L'aire de distribution du « bambou-diapason », d'après Curt Sachs est le « auserafrikanisch-indonesiche Mittelkulturschicht » : Philippines, Sangihè, Talaud, Dayak, Toradja's-Sula, Ternate, Sumbawa. péninsule malaise, Sud-Nias. L'utilisation par paires ne subsiste qu'à Nias ; elle a presque complètement disparu ; les plus primitifs des druri proviennent du sud-est asiatique et couvrirent une petite ou une grande partie de l'Archipel austronésien (15).. « Origine proto-malaise mégalithique, plus indonésienne (16). »

En Assam et dans le nord de la Birmanie, chez les tribus Naga, mégalithiques, quelques mélodies à triton ont été relevées par Kaufmann et Schneider (17 et 18).

3) *RAPPORT MELODIES A TRITON - GROUPE ETHNIQUE.*

Jaap Kunst s'est demandé si, devant ces fameuses mélodies à triton du sud de Nias, il n'était pas normal de penser que ce genre de mélodies avait couvert tout le sud ou « seulement quelques localités » (19).

« Les seules mélodies à triton proviennent des villages de Bawômataluo, Hilisimaètano, Hilibotodanô, Hiliganôwô, mais les mélodies du dernier ne sont pas aussi pures dans la forme (19). »

« Ces mélodies sont remarquables, non seulement pour leur échelle, sur laquelle elles sont construites, et pour la manière très individuelle et élégante dont elles sont chantées, mais aussi pour leur mesure ternaire et l'utilisation d'ornements stéréotypés, sur le premier temps de la mesure à 6/8 (19). »

En étudiant l'histoire de ces villages, comparée à celle des villages du nord de l'île, Kunst en arriva à la très intéressante remarque suivante : c'est que les peuples du sud occupèrent jadis une position prédominante dans toute l'île, qu'ils étaient très craints de leurs voisins. Les peuples se battaient (20) entre eux pour avoir l'hégémonie dans le sud. Ces deux villages, surtout Bawômataluo et Hilisimaètano occupèrent une position prédominante dans le sud en raison « de leur propension à la guerre ». Quelles causes à cela ?

1° La supériorité en nombre des populations de ces deux villages.

2° L'énergie des premiers habitants et de leurs chefs : craints de leurs voisins, ils échappèrent à la destruction.

Les villages étaient trop heureux de pouvoir se joindre à ces fortes communautés. Ainsi s'agrandirent petit à petit ces deux villages. D'ailleurs la population de ces « villages-triton (l'appellation amusante est de Kunst) se sent d'un degré au-dessus des autres.

Le triton aurait donc ici, pour conclure, un rapport étroit avec la force combative, guerrière des populations mégalithiques du sud de l'île de Nias.

Une dernière remarque, très importante; la musique vocale, beaucoup plus répandue dans le sud de l'île que la musique instrumentale, tend à nous démontrer que le druri a dû être construit en fonction du système vocal tétracordal à triton qui lui fut probablement antérieur (21).

NOTES.

(1) Jaap Kunst, Music in Nias, Leiden E. J. Brill, 1939, p. 19.

(2) Marius Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, 2 vol., Julius Bard Verlag G.M.B.H., Berlin 1934. Vol. 1, p. 46.

(3) Marius Schneider, El Origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura antiguas. Barcelona 1946 ; exemple 11a, p. 7, en fin de volume.

(4) Voir dans un des prochains numéros le chapitre intitulé : Sens symbolique et mystique du triton dans la mythologie et les rites des civilisations non-européennes.

(5) Jaap Kunst, Music in Nias, p. 4.

(6) Ibid., p. 4.

(7) Ibid., p. 4.

(8) Ibid., p. 44-48 et p. 7-8.

(9) Ibid., p. 44.

(10) Ibid., p. 44.

(11) Ibid., p. 47.

(12) Ibid., p. 48.

(13) Ibid., p. 66.

(14) Ibid., p. 48.

(15) Perry (W. J.) nous donne, dans son très intéressant ouvrage : Megalitic culture of Indonésie, Manchester 1938, un tableau des monuments mégalithiques communs avec Nias. Nous les reproduisons ici : « Sumba, Kai, Seram, Halmahera, Minahassa, Toradja, Assam, Birma, Naga ». Voici quels sont les caractères de ces monuments (d'après le tableau de la fin du livre): « tombes en pierre, pierres sacrificielles, sièges en pierre, pierres sacrées, Culte du Soleil, irrigation en terrasses, lavage de l'or, fouilles ».

(16) Jaap Kunst, Music in Nias, p. 51.

(17) Schneider-Kaufmann, Leider aus den Naga, in Colloques de Wégimont III Ethnomusicologie II, 1956, Paris VI, 1960. Voir dans ce livre, p. 266, numéros 24 3 B 3 C 4; p. 284, numéro 64; p. 286, numéro 68.

(18) André Schaeffner, Origine des instruments de musique, Payot 1936, note 2, p. 57. « Le rere que M. Kaudern étudie abondamment dans son ouvrage sur les instruments de l'île de Célèbes, est un bambou fendu et

fourchu qui se frappe contre le poignet (ou contre la cuisse) et résonne comme un diapason: alors que dans le Va-letkyot birman un entrechoc est produit par secouement, dans le rere il n'y a pas d'entrechoc mais vibrations des deux pales après percussion de l'une d'elles.

(19) Jaap Kunst, op. cit., p. 9.

(20) « Le sud a conservé les traditions (vieux répertoire): danses *guerrières*, danses avec chœurs, récits chantés de héros, chants de prière, et chants sur la création, alors que le nord est beaucoup plus accessible aux influences de l'étranger et a perdu ses traditions: danse, costume et musique. »

(21) On peut se poser tout de même la question de savoir si ce n'est pas un accord instrumental plus ancien encore qui aurait préexisté au système vocal, les voix, accoutumées à cet accord, ayant pris peu à peu l'habitude de chanter suivant ce système. Nous sommes malheureusement ici sur le terrain de pures suppositions. Cette supposition a d'ailleurs été faite par Marius Schneider (cf. Konrad Th. Preuss, Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937, p. 135): « La mélodie à triton contient un intervalle structurel important d'une quarte augmentée. Elle s'avance en particulier vers les régions côtières malaises, mais parfois aussi dans les régions continentales. La supposition est facile à concevoir qu'elle ait pris naissance dans un accord instrumental d'une haute culture. »

(A suivre.)



EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

MAI

Mardi 4 : *Chant*, « Le Peureux » (suite de l'étude).

Mercredi 5 : *Initiation à la musique*, « La Belle et la Bête » (extrait de Ma Mère l'Oye) de Maurice Ravel.

Chant, « Y avait dix filles dans un pré » (suite de l'étude).

Vendredi 7 : *Solfège 1re année* (12e leçon), étude du *si*.

Mardi 11 : *Chant*, « Le Peureux » (fin de l'étude).

Mercredi 12 : *Initiation à la musique*, un musicien des U.S.A. : George Gershwin.

Chant, « Y avait dix filles dans un pré » (fin de l'étude).

Vendredi 14 : *Solfège 2e année* (14e leçon), début des exercices de récapitulation.

Mardi 18 : *Chant*, « Pingo les noix » (chant populaire du Lyonnais), présentation et début de l'étude.

Mercredi 19 : *Initiation à la musique*, première séance de préparation au jeu musical du 2 juin.

Chant, « Isabeau se promène » (chant populaire du Canada), présentation et début de l'étude.

Vendredi 21 : *Solfège 1re année* (13e leçon), exercices de récapitulation.

Mardi 25 : *Chant*, « Pingo les noix » (suite de l'étude).

Mercredi 26 : *Initiation à la musique*, deuxième séance de préparation au jeu musical du 2 juin.

Chant, « Isabeau se promène » (suite de l'étude).

Vendredi 28 : *Solfège 2e année* (14e leçon), fin des exercices de récapitulation.

CONCOURS NATIONAL DE MUSIQUE INSTRUMENTAL ET VOCAL

Direction : Gil GRAVEN. Piano - Archets - Orgue - Harpe - Guitare - Vents - Musique de Chambre - Chant (lyrique, lied, choral). 24, bd Poissonnière (9e). Tél. : PRO. 21-22 (dimanche et jours fériés, téléphoner au 606-22-30).

Fondé en 1956, le Concours National de Musique est indépendant de tout Conservatoire ou d'Ecole, mais son principe est lié à la scolarité musicale.
Le but essentiel de ce concours est de favoriser l'évolution et la propagande de l'Art musical en France.

Les différentes épreuves s'adressent principalement à la jeunesse de notre pays. Elles sont ouvertes aux candidats des deux sexes, français et étrangers. Il n'y a pas de limite d'âge.

DATES DES CONCOURS

Nice : samedi **15** et dimanche **16 mai**.
Marseille : samedi **22** et dimanche **23 mai** - samedi **29** et dimanche **30 mai**.
Paris : samedi **12** et dimanche **13 juin**.
Bordeaux : samedi **19** et dimanche **20 juin**.
Nantes : samedi **26** et dimanche **27 juin**.
Clermont-Ferrand : samedi **30** et dimanche **31 octobre**.
Lorient : Samedi **13** et dimanche **14 novembre**.
Strasbourg : samedi **20** et dimanche **21 novembre**.
Orléans : dimanche **28 novembre**.
Carcassonne : jeudi **2 décembre**.

SEMAINE CHORALE ET INSTRUMENTALE FRANCO-ALLEMANDE

Jeunes gens et jeunes filles de 15 à 25 ans

Du 8 au 15 août 1965, dans le cadre historique du "Kloster Lorch", près de Schwäbig-Gmünd (Forêt-Noire), l'association A.f.H. (Arbeitskreis für Haus-und Jugend-Musik) organise une semaine spécifiquement conçue pour que de jeunes Français et Allemands puissent se rencontrer et faire connaissance réciproque de quelques aspects caractéristiques de leurs domaines musicaux respectifs.

Programme : chœurs polyphoniques modernes et anciens de maîtres allemands ; divers aspects de la chanson française ; détente, rondes et quadrilles ; groupes instrumentaux selon niveau (flûtes à bec, bois, cordes, etc.).

Dirigeants allemands et français.

Participation aux frais : environ 40 Marks au total (50 F). Frais de voyage sur tout le territoire français et allemand **remboursés** par l'Office Franco-Allemand.
Tous renseignements et candidatures, **sans retard**, auprès de M. Charles RUDRAUF, professeur d'éducation musicale, 5, rue des Deux-Clefs, ILLKIRCH-GRAFFENSTADEN (Bas-Rhin).

CONGRÈS D'ÉTUDE DES CHANTS ET DANSES ALLEMANDS ET FRANÇAIS A L'ÉCOLE ET AU CENTRE DE JEUNESSE

du 1er au 12 septembre 1965, au palais des arts "Musische Bildungsstätte" de Remscheid, Rhénanie septentrionale et Westphalie

Organisateur : Ecole de musique pour la jeunesse de la ville de Remscheid et Groupe national de musique du Land "Rhénanie septentrionale et Westphalie" - Groupement des écoles de musique pour la jeunesse et folklorique - Jeunesse musicale allemande - Studio pour la musique européenne à Remscheid.

Lieu : 563 Remscheid, Rhénanie septentrionale et Westphalie, "Musische Bildungsstätte".

Date d'inauguration (arrivée) : 1er septembre 1965, à 18 heures.

Date de départ : 12 septembre 1965, après le petit déjeuner.

Direction : Karl LORENZ.

Programme. - Horaire fixe :

9 h. 00 - 10 h. 30 :	Chants et danses français.
11 h. 00 - 12 h. 30 :	Chants et danses allemands.
15 h. 00 - 16 h. 15 :	Méthodique de l'enseignement du chant et de la danse.
16 h. 45 - 18 h. 15 :	Brèves conférences sur divers sujets, suivies d'une discussion.
20 h. 00 - 22 h. 00 :	Soirée selon les propositions des congressistes.

Un sujet général sera traité chaque jour. Les sujets suivants sont prévus :
Jeux accompagnés de chants enfantins - Le chant et la danse dans l'enseignement musical élémentaire - Les instruments Orff pour l'accompagnement du chant et de la danse - Leçons de chant et de danse.

Deux matinées seront réservées à la visite d'une école primaire et d'un cours secondaire de Remscheid, en vue de la présentation de chants et de danses franco-allemands, ainsi que de les étudier avec chacune des classes. Deux après-midi sont prévus pour une rencontre avec les élèves de l'école de musique de la jeunesse.

Le congrès se terminera par la 139e leçon de chant du "Service culturel de la Ville de Remscheid".

Frais encourus : une cotisation de 30 DM est demandée à chaque congressiste.

Pour tous renseignements, s'adresser à :

MUSISCHE BILDUNGSSTATTE REMSCHEID
563, Remscheid, Küppelstein

Une réduction est possible, sur demande. Les frais de voyage en chemin de fer (la plus basse classe) de la "Bundesbahn" ou des C.F.F. seront remboursés.

L'hébergement et les repas seront gratuits.

Les congressistes se recruteront parmi :
les institutrices des écoles maternelles, les membres du personnel enseignant de toutes les écoles, les chefs de groupements de jeunesse, les moniteurs des groupes de jeunesse extra-scolaires.

Les congressistes sont priés d'apporter :
instruments, carnets de chant et de danse, les vêtements et chaussures appartenant aux danses, le matériel de démonstration

de chaque sphère composant les sujets du congrès (disques, films, diapositifs, photographies, rubans pour magnétophone).

Les personnes ayant adressé leur demande de participation au congrès avant le 15 mai 1965 à l'adresse indiquée précédemment recevront tous renseignements complémentaires en temps utile.

PROJETS D'ACTIVITÉS MUSICALES

par M. Ch. RUDRAUF

La présente note est conçue dans un but d'information réciproque.

Plusieurs associations ont dès longtemps mis sur pied certaines semaines musicales ou stages. Plusieurs sont disposées à favoriser et multiplier le fonctionnement de telles manifestations.

D'après les réponses très positives reçues de différents côtés, nous espérons que ces efforts vont pouvoir bénéficier, dans la mesure où les promoteurs le désirent, d'une coordination et d'une diffusion améliorées, sans préjudice des fins et modalités particulières recherchées dans chaque cas.

En outre, nous envisageons :

— la création de rencontres musicales nouvelles organisées éventuellement à la faveur de locaux déjà disponibles ;

— la création d'un centre permanent apte à recevoir de telles rencontres, nonobstant les activités locales permanentes.

Implantation d'un centre :

Caractéristiques souhaitables :

— région de tourisme populaire, de préférence montagne (méthodes actives, artisanat) ;

— région facilitant des contacts avec l'étranger.
Suggestion : Savoie ou Haute-Savoie.
Locaux visités pouvant convenir après relèvement :

— environs de Bourg-Saint-Maurice (Savoie) ; l'altitude de 1.300 m, malgré exposition sud très ensoleillée, favoriserait surtout les activités d'été, sans exclure les sports d'hiver ;

— environs de Cluses, Taninges (Haute-Savoie).

Capacité du local recherché :

Environ 50 lits, cuisine, salle à manger, salle de réunions - fêtes. Ateliers en plusieurs pièces (par exemple : remises, hangars, garages de plain-pied au sol aptes à recevoir les machines-outils élémentaires).

Orientation pédagogique :

Toutes méthodes actives en relation avec la pratique musicale collective :
— musique chorale ;
— musique de chambre ;
— musique d'orchestre ;
— écoles de rythme : percussion - danse ;
— fabrication de multiples instruments de hautes qualités artistiques par des amateurs.

Ce dernier point exige développement, du fait de la méconnaissance trop répandue de phénomènes essentiels.

La spécialisation, outrancière à notre époque, fait souvent perdre de vue ceci : l'ouvrier doit connaître son outil. Un éducateur musicien devrait pouvoir orienter efficacement les aspirations des jeunes. Comment cela sera-t-il possible si le musicien ignore tout de la facture ? On achètera parfois très cher un instrument complexe qui restera inutilisable. Par contre, presque toujours, on renoncera à tout essai, dans la crainte de cet échec.

Or, des instruments très simples de chaque famille : percussion (très divers), vents, cordes, permettent d'obtenir des résultats musicaux de premier ordre pour des frais très réduits.

Même si le but restait de revenir aux instruments complexes et fabriqués avec le secours des derniers perfectionnements industriels, il est essentiel que l'acheteur d'un instrument cher soit apte à juger de sa qualité d'après d'autres critères qu'un nom de fabricant célèbre.

Mais, d'autre part, le jeune musicien a tout à gagner à faire ses premiers pas d'exécutant parallèlement à la recherche des moyens techniques, d'obtenir une belle sonorité sur un instrument sortant de ses propres mains.

Instruments réalisables en stages d'une semaine :

1º Percussions :
Réalisation très facile :
a) à membrane (tambourin, tam-tam) ;
b) à lames (xylophone, métallophone, glockenspiel) ;
c) innombrables accessoires et fantaisies.

2º Vents :
Réalisation facile :
a) flûtes à bec diverses ;
b) cornets en bois tourné ;
c) nombreuses expériences possibles sur les instruments à anche.

3º Cordes (après mise au point des méthodes) :
Cithares, guitares, violes.

Pour tous renseignements concernant ces sujets et rencontres (stages nationaux ou régionaux), s'adresser à :

M. Charles RUDRAUF
professeur d'éducation musicale
5, rue des Deux-Clefs, ILLKIRCH (Bas-Rhin)

Exemples de stages d'une semaine environ pouvant être réalisés par priorité à titre expérimental :

I	II	III
Chants et jeux musicaux Pour ce premier exemple, voir développement ci-dessous.	**La flûte à bec** Technique élémentaire de jeu - Ateliers de facture, harmonisation, accord - Chant choral - Participation d'un groupe orchestral.	**Lutherie et vie musicale** Séminaire d'expérience communautaire pour animateurs de groupes - Ateliers divers - Pratique polyphonique ancienne et contemporaine, vocale et instrumentale.

Chants et jeux musicaux :

Participants : 20 à 25 enfants de 8 à 13 ans ;
20 à 25 moniteurs ou chefs scouts de 18 à 25 ans.

1º **Chant choral :**
Etude de la qualité sonore :
Voix égales - accords de trois sons, canons.
Voix mixtes - le choral.
Chants populaires et marches.

2º **Travail instrumental :**
a) Percussion et travail rythmique.
b) Groupe de démonstration pour instruments divers.
c) Montage d'ensembles : chant accompagné, orchestre de jeunesse.

3º **Improvisation :**
a) chantée par questions et réponses sur de courts thèmes parlés symétriques ;
b) jouée, en imitation des rythmes parlés, sur les instruments à percussion construits.

4º **Construction :**
Atelier bois : xylophones.
Atelier métal : glockenspiel.
Laboratoire de recherches : accessoires.

5º **Danses :**
Rondes populaires - Eléments de quadrilles.

Horaire journalier prévisible :

8 h. 15 :	Petit déjeuner et bol d'air.
9 h. :	Chant choral collectif fonctionnel et récréatif.
9 h. 20 :	Technique élémentaire du jeu de percussion.
10 h. :	Enfants : Récréation, jeux et danse. Moniteurs : Construction d'instruments : bases théoriques, répartition des tâches et des équipes de travail (ex. : 2 aînés et 4 enfants, ailleurs 5 aînés seuls).
10 h. 45 :	Travail choral : Enfants : Vocalise et lecture chorale ; préparation d'une œuvre à voix mixtes. Moniteurs : Vocalise et lecture ; éléments de direction.
12 h. 15 :	Repas.
13 h. :	Sieste ou sortie (selon âge et besoins).
15 h. :	Construction, par ateliers.
16 h. :	Goûter, sans interruption des travaux.
17 h. :	Création musicale, sous la responsabilité des chefs de groupes (invention ou interprétation).
19 h. :	Repas.
20 h. :	Soirée variée, alternativement jeux, danses, grands ensembles.

C. FRANCK :

SONATE POUR PIANO ET VIOLON (1)

par G. LEPRINCE

Deuxième mouvement.

Introduction au piano : la main droite répète la dominante *la* de *ré mineur*, la main gauche répète un *si bémol* qui lui est supérieure d'un demi-ton, et de plus les trois notes de l'accord formé sur cette dominante, début rapide, violent, tempétueux.

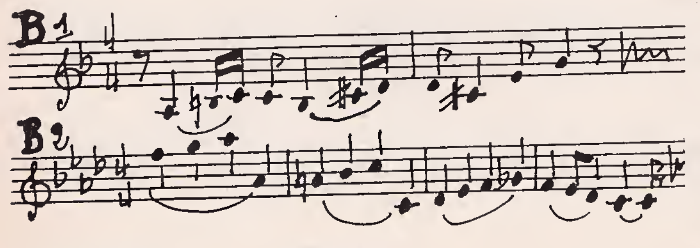
Thème joué forté, commençant après le premier temps de la mesure et dont les notes accentuées tombent à contre-temps et qui, par trois saccades, trois tierces mineures, où l'on se heurte à deux demi-tons, se dresse, interroge et abandonne l'interrogation avec un geste menaçant ; ce trait interrogateur et irrité luit de nouveau, sans éclairer, développement pour lequel s'entendent entre eux piano et violon ; modulation, chromatisme, dissonances (B 1).

Puis, la cellule-mère revient au violon, mais ce n'est plus du tout la Grâce qui descend, prête à consoler, c'est ce motif pris et retourné contre lui-même en un cri d'orgueil et de désespoir, marqué « forté, avec passion ».

Ce second accès s'apaise, et une mélodie « un peu plus lente, très douce », formée de notes de durée égale — opposition rythmique impressionnante — sauf les deux notes précédant et amenant la dernière, monte, diaphane et nostalgique, regard divin encore, mais lointain et voilé, mélodie qui commence sur la tonique, continue par deux notes formant un intervalle de tierce mineure, la troisième note est donc la médiante qui est répétée à l'octave inférieure ; à la suite d'une montée analogue, c'est la dominante qui est répétée ; et la mélodie se termine en descendant sur la dominante (B 2).

Et en quelques mesures « comme lentes », le messager divin interroge l'homme (le violon accompagné du piano) : « As-tu assez souffert et t'ai-je assez attendu dans mon amour pour que tu m'aimes et que dans ton amour tu abdiques toute inquiétude ? ».

Et le violon répond « avec feu » et violence, et au piano la dernière mélodie angélique qui vient d'être citée est jouée « forté, avec passion » ; elle est dans son rythme quelque peu troublée ; elle apparaît à son tour, dans son expression, retournée contre elle-même ; elle porte les mêmes indications de nuance pour l'exécution que la réponse de la Grâce transformée comme nous venons de le voir tout à l'heure. Puis, le thème de révolte et le cri d'orgueil. Enfin, rentrée violente encore et emportée toujours du début du morceau. Et, de nouveau, le regard mélancolique et divin, second thème particulier à ce mouvement, en *ré mineur ;* mais aussi, de nouveau, la tempête qui se déchaîne, envahit et emporte tout, et un *Ré Majeur* éclate dans les derniers accords.



(1) *Voir « E. M. », n 117, avril 1965.*

Troisième mouvement.

Le début n'est pas piano, mais la fin de toute cette partie sera très piano.

Les premières mesures rappellent le fronton de l'œuvre, mais le registre est plus bas et la tonalité mineure (sol mineur) ; l'interrogation est plus sombre, elle se ressent de la crise précédente.

Le violon répond, ce n'est plus un regard qui connaît encore peu la souffrance humaine, comme dans la première page de la sonate, c'est un regard souriant, mouvement de *fantaisie*, dit la partition ; car l'ange a vu cette souffrance atteindre son fond et l'homme s'en saturer, et dans le regard angélique se joue un reflet de la seconde des trois vertus théologales : l'espérance.

Au piano, au piano même, écho de la réponse de la Grâce que développait le violon au début du premier morceau, mais dans une harmonie dissonante encore et hésitante, modulant du ton de *sol mineur* à celui de *mi mineur* et dans une reprise immédiate de *mi mineur* à *ut dièse mineur,* on admirera dans l'expansion de ce rayon la douce luminosité de la tierce majeure faisant suite à la tierce mineure répétée, grâce au *si bécarre,* succédant au *si bémol,* espoir et calme se lèvent et luisent bien, enfin, à l'âme convalescente (C 1).
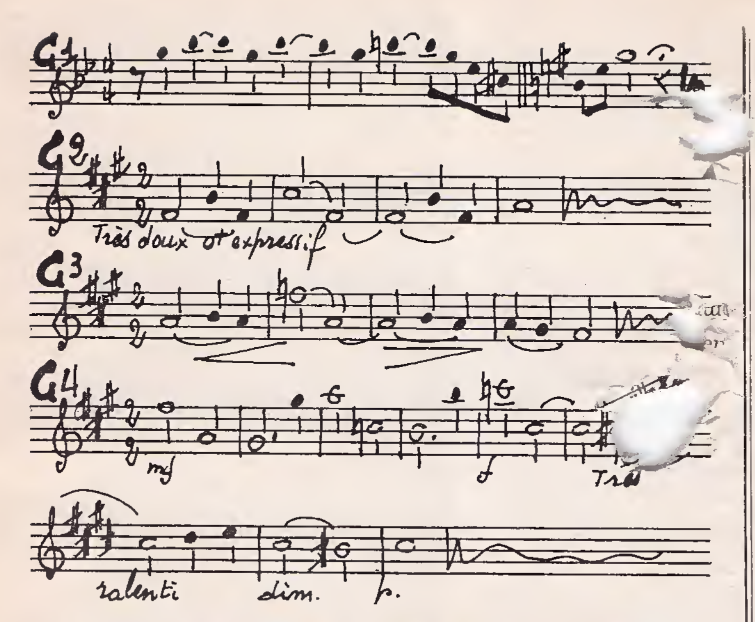
Le violon, à son tour, insinue la même mélodie et la même pensée principale très lente (c'est l'indication de la partition), très douce, très humble.

Le dialogue reprend et se termine sur une affirmation puissante de la voix céleste.

Alors, accompagnement berceur et subtil, dans lequel l'auteur se joue constamment de la tonalité, et l'altère joliment, tout en maintenant la dominante *do dièse* et en vous faisant entendre, après quatre mesures, la tonique *fa dièse* renforcée à l'octave inférieure et tenue elle-même plus d'une mesure à la fin de cette petite introduction. Alors, nouvelle mélodie, admirable révélation de l'âme de Franck. Elle part de la tonique un peu tenue, et, après avoir touché le degré inférieur à la dominante, elle atteint cette dernière, s'y arrête, redescend sur la tonique, s'y attarde, et, après avoir de nouveau touché la note étrangère à l'accord parfait, finit sur la médiante qu'elle atteint par la tonique, c'est-à-dire par un intervalle de tierce mineure (C 2).

Une réplique part de cette médiante, elle s'élève à la tonique altérée (abaissée d'un demi-ton), mouvement d'une suavité poignante, et, après être revenue 2 et 3 fois à la médiante, descend sur la tonique, toujours par un intervalle de tierce mineure. Voilà bien le son nouveau et la sentimentalité nouvelle apportés par ce maître, le père Franck, sorte de béatitude entrevue dans un rêve, ou, peut-on dire, peinture d'une paix béatifiante (C 3).

Puis, passage « dramatique » selon l'indication de la partition, au violon contre-coup de l'ébranlement moral qui se révélait avec douleur, avec éclat dans les deux morceaux précédents : demi-tons aux notes inférieures, répétés en sens inverse aux notes supérieures ; mais ce nouveau thème qui module à la dominante (*fa dièse mineur, ut dièse mineur*) conclut bien dans le dernier ton ; le terrain se raffermit, affirmation d'une voix encore secouée par les luttes passées, mais affirmation de la foi (C 4). Au piano, octaves servant de basse puissante et simple à l'affirmation du violon ; on remarquera la cadence finale qu'elle



constitue et la dernière note, la tonique, tombant à l'unisson avec celle du violon.

Puis, le chant de béatitude revient, et retour de la mélodie initiale de l'ange, avec quelque trouble encore ; elle ramène le passage dramatique et affirmatif dans de nouvelles tonalités (*si mineur, fa dièse mineur*) et la phrase principale de l'œuvre revient encore très lente, s'insinuant, comme nous l'avons vu, presque, au début de ce mouvement ; apaisante encore, elle sert de conclusion très douce et rassurante à cette troisième partie. Et les derniers accords forment une cadence « l'une des plus originales et des plus réellement belles de toute la littérature musicale » (Spalding, *Manuel d'analyse musicale*, Payot, 1927, p. 318).

Quatrième mouvement.

Nous revenons à une tonalité majeure, celle du début de toute l'œuvre, celle de *La Majeur ;* autre caractéristique de ce dernier mouvement : les deux instruments ne dialoguent plus pour s'opposer, mais au contraire pour répéter la même idée ; cette répétition est faite, somme toute, sous la forme musicale essentielle du canon ; ce genre de composition et le thème franc et joyeux qu'il utilise font penser à un jeu de saints, j'entends de saints de cet humain et terrestre séjour. Ce thème apparaît même naïf et populaire admirablement : il exprime — me semble-t-il — le sentiment religieux simple qu'aucun doute ne vient rider ; il s'oppose ainsi et répond au début du premier mouvement même, et sert de digne conclusion à ce long et sublime débat.

Ce thème se développe avec une ampleur comparable à celle que nous avons constatée dans la phrase initiale et fondamentale de toute l'œuvre, mais il est bien assis dans sa tonalité : dès la deuxième note, il se porte sur la médiante, puis trois notes de durée égale descendent de la tonique à la dominante ; ensuite, montée et descente par degrés conjoints, présentant deux valeurs différentes, dans un rythme très simple, les notes les plus longues étant la dominante, la tonique, la dominante, développement souple et abondant prouvant la belle imagination musicale du compositeur (D 1). Cette ample mélodie, après ses 21 mesures ne s'arrête pas, elle se poursuit par une reprise, et, selon ce que je disais tout à l'heure, le violon s'amuse alors à suivre le piano à une mesure de distance.
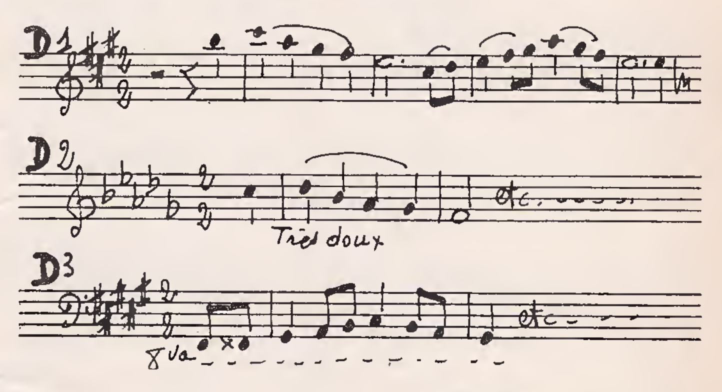
Puis, retour du chant de béatitude que nous avons admiré dans le morceau précédent, il est joué au piano, en majeur, on goûtera notamment la dernière tierce ascendante majeure *la-do dièse*. Le violon tresse autour de ce chant une jolie guirlande de notes.

Retour du thème joyeux dans un autre ton (*Ut dièse majeur*). On sera saisi par la beauté de la modulation. Nouveau canon : cette fois-ci, le violon précède le piano d'une mesure. Cette phrase revient dans tout ce morceau comme le refrain d'un rondeau.

Retour du chant de béatitude du violon, et traits au piano. Pour la troisième fois, le canon joyeux et dans un autre ton (*Mi majeur*) ; le violon est de nouveau en retard d'une mesure ; conclusion brillante forté.

Piano subit. Cri de doute du deuxième morceau, chargé de chromatisme, souvenir du mouvement de révolte de ce même morceau, et, à la suite, le thème joyeux de cette quatrième partie, mais discret, très piano, en mi mineur (*si bémol mineur*, D 2). Le premier élément cité ici, seul ,est répété, et donne lieu à un crescendo qui aboutit à un nouveau thème au piano. Tout ce passage est curieux : est-ce une période de sécheresse, comme disent les mystiques, une défaillance de l'humanité présente dans cette émouvante composition, ou est-ce le compositeur qui se joue et se plaît à prouver sa liberté ? D'ailleurs, le passage est de courte durée .Au piano, donc, aux notes graves, en octaves dans la nuance forté, nouveau thème, tiré du deuxième élément de notre canon joyeux, nouvelle affirmation de foi (D 3).

Ce dernier thème ramène l'affirmation dramatique et encore douloureuse du morceau précédent, nouvelle affirmation robuste des basses et thème de la béatitude en *Ut majeur*, et pour la première fois, en double forté, développement « grandiose » selon l'indication tout à fait juste de la partition ; c'est le dernier et décisif épisode de cette tragédie intérieure. A la suite d'une très jolie modulation, pour la quatrième fois, le thème joyeux de ce dernier mouvement, dans le ton initial, piano, le violon suit à la distance d'une mesure ; le développement se fait brillant et animé ; le violon ne suit plus qu'à un intervalle d'une demi-mesure, et conclusion à l'aide du thème décidé de la basse, dans le ton majeur principal de toute l'œuvre.



ÉDITIONS **HENRY LEMOINE** et Cie - 17 Rue Pigalle PARIS IX° - Ch. P. Paris 5431

YVONNE TIÉNOT

Collection " POUR MIEUX CONNAITRE "

C'est pour mieux connaitre la vie des grands musiciens, les traits les plus saillants de leur caractère, les moments les plus décisifs de leur carrière, les circonstances dans lesquelles leurs œuvres ont été conçues, les luttes qu'ils ont menées pour l'épanouissement de leur art, que cette collection *Pour mieux connaître* a été créée.

Aux amateurs comme aux professionnels, aux élèves comme aux professeurs, elle rappelle des notions essentielles et apporte des éléments nouveaux et particulièrement importants grâce :

à des tableaux chronologiques donnant des références concrètes et précises sur la tonalité des œuvres-date, genre, titre en langue originale et en français, auteurs des textes pour la musique vocale) classement, etc. ;

à des notes marginales ; à des notes biographiques concernant les noms propres cités au cours de l'ouvrage.

J. HAYDN .... 3 F. — **G. F. HAENDEL** .... 3 F.

Dans un style alerte et très vivant, Yvonne Tiénot campe admirablement ses personnages en tant qu'hommes et en tant que musiciens. Deux opuscules qui feront les délices de nos grands élèves lorsqu'ils prépareront l'epreuve du baccalauréat.

(*L'Education Nationale*)

F. SCHUBERT .... 5,40 F.

...Par son texte succinct et par sa présentation, ce petit livre qui appartient à une collection intitulée « Pour mieux connaitre » s'adresse de toute évidence à un public scolaire

Par contre, le tableau chronologique des compositions de Schubert et, en particulier, des mélodies avec leurs titres en allemand et en français, rendra des services certains à qui ne possède pas chez soi l'œuvre complète du musicien.

(*Arts*)

J. S. BACH .... 7 F.

...Substantielle étude qu'a fait paraître Mme Yvonne Tiénot. Ces soixante pages auxquelles s'annexe un tableau chronologique et thématique des œuvres du Cantor, comprenant une liste complète de ses cantates avec leurs sources bibliques en disent long sur l'enquête à laquelle l'auteur s'est livré, enquête menée avec une sûreté, une lucidité dont le lecteur lui sauré gré...

Paul Tinel (*Le Soir*, Bruxelles)

H. BERLIOZ .... 8,80 F.

...Copieuse plaquette que vient de consacrer Yvonne Tiénot à Hector Berlioz (135 p.). Il y a là l'essentiel, mais il n'y manque rien et l'amateur trouvera dans ces pages de nouvelles raisons de mieux goûter encore la musique de Berlioz.

Vincent Gambau (*Le Populaire*)

W. A. MOZART .... 9 F.

...Quelques lignes de M. Georges de Saint-Foix, le maitre incontesté des études mozartiennes, servent d'introduction au volume de Mme Yvonne Tiénot : « C'est une étude de valeur que j'ai lue avec grand intérêt et que je recommande aux mozartiens, spécialement à la jeunesse, pour mieux connaître Mozart ». C'est, qu'en effet, ce court volume condense en ses cent-soixante pages de texte tout ce qu'il faut savoir du maître de Salzbourg...

(*Le Mercure de France*)

J. Ph. RAMEAU .... 5,80 F.

En quelque cent pages, Yvonne Tiénot évoque la personne et l'œuvre de Rameau. Point de littérature inutile. Une série de faits, de dates, de judicieuses remarques. Qui aura lu cette utile brochure sera susceptible de mieux comprendre *Les Indes Galantes*, les *Concerts en sextuor* ou l'œuvre de clavecin...

(*Le Larousse Mensuel*)

L. van BEETHOVEN, l'homme à travers l'œuvre .... 11,20 F.

Un volume broché (format 17 × 22 - 184 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...Mme Yvonne Tiénot nous offre aujourd'hui un *Beethoven* particulièrement bien construit, dans lequel même les familiers du maître de Bonn trouveront à compléter leur information... le texte de Mme Yvonne Tiénot est complété par un tableau chronologique extrêmement bien fait des œuvres du maître... Il n'existe, à ma connaissance, aucun ouvrage français sur Beethoven pourvu d'un aussi solide et précieux appareil de recherche.

Emmanuel Buenzod (*Gazette de Lausanne*)

R. SCHUMANN, l'homme à la lumière de ses écrits .... 11,20 F.

Un volume broché (format 17 × 22 - 204 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

...En fait, Y. Tiénot a conçu le travail sous forme d'une centaine de courts paragraphes précédés chacun d'un sous-titre : d'où clarté, rapidité du discours. Il est fait appel à de nombreuses citations. Dans le cas de Schumann, le lecteur ne pourra que s'en réjouir. Car si beaucoup connaissent le musicien, qui donc a pratiqué l'écrivain ? Le livre prend fin sur un tableau chronologique de l'œuvre de Schumann : on le chercherait en vain dans une autre étude en langue française... En évitant tout jargon technique ou esthétique, Yvonne Tiénot vient de projeter ici des clartés sur un homme et sur une œuvre que le temps n'a pas entamées.

Norbert Dufourcq (*La Nation Française*)

En collaboration avec O. d'ESTRADE-GUERRA.

Claude DEBUSSY, l'homme, son œuvre, son milieu .... 13 F.

Un volume broché illustré de 17 photographies hors-texte (format 17 × 22 - 264 pages). Présentation soignée avec portrait du Maître.

« ...Le livre de Mme Tiénot et de M. d'Estrade-Guerra arrive à son heure. L'une y apporte son expérience pédagogique, le sens de la présentation claire et ordonnée dont ont si souvent témoigné ses ouvrages de la présente collection ; le second, debussyste averti, sa profonde connaissance de tout ce qui touche à l'œuvre du maître. Grâce à eux, sous une forme condensée, plaisante et accessible, tout ce qui doit être dit sur Claude de France au seuil de l'« année Debussy » est à portée de notre main... ».

Jacques Chailley (Extrait du texte de présentation)